Das junge Deutschland

Zweiter Jahrgang Nr. 11.

Fünfter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

Routine — Dilettantismus — Künstlertum

Von Walther Harich

Der Schrei

Im August 1918 ging eine Nachricht durch die Zeitungen, die wohl von wenigen beachtet wurde, obwohl hier die Zeit und ihre Not zu einem Augenblicksbilde verdichtet erschien. Es hieß darin, daß Villain, der Mörder von Jaurès, aus seinem Untersuchungsgefängnis den Antrag gestellt habe, das Verfahren gegen ihn nunmehr endlich in Angriff zu nehmen. Daraufhin hätten die Aerzte ihn untersucht und festgestellt, daß Villain noch keineswegs verhandlungsfähig wäre.

Ein Schrei wollte sich hier aus dem Schweigen des Gefängnisses lösen: „Ich, Villain, was in meiner Sprache ‚Schurke' bedeutet, ich, der Mörder Jaurès, ich, der dem losrasenden Krieg den letzten hemmenden Block aus dem Wege räumte, ich muß es hinausschreien: mein Verbrechen, meine Qual, meine Verdammnis! Judas Ischarioths Name wurde der allerverfluchteste, ich aber, Mörder der Menschheit, war von Beginn an Villain-Schurke! Ich will Strafe der Erde und des Himmels für meine Tat, denn kein Urteil kann entsetzlicher sein als das Schweigen, das mich umschachtet. Immer wandern die endlosen Züge der Zerschmetterten, Zerrissenen, Zerquetschten des furchtbarsten Krieges an mir vorüber. Diese Hand weckte Qualen, größer und zahlreicher als je ein satanischer Willen. Richtet mich, damit das Entsetzen einer Welt aufhört, mich zu richten!"

Das lag in den drei oder vier Zeilen, mit denen Villain den Vorhang des Schweigens lüften konnte. Hinausschreien konnte er nichts. Ein Machtspruch Clémenceaus, Gutachten der Aerzte: die Gefängnistür blieb geschlossen. Der Krieg ging weiter.

Auch in uns stieg der Schrei hoch. Eigene Schuld, eigene Verdammnis war hinauszuschreien. Qualen, die das Herz abpreßten. Macht band uns die Kehle zu. Schreien versickerte im endlosen Sande, röchelte, gurgelte. Ein Rad griff ins andere, kreiste im Schwung rasender Bewegung über Gebeine, Gehirne, Herzen hinweg. Ringsum lag Schrei über die Welt verstreut. In den Massengräbern der Toten, in dem Weinen der Mütter und Witwen, lag in den Lazaretten bis zum Dach gestapelt. Reißt ihn heraus! Bindet ihn los! Uns allen ist er schon dicht bis an die Kehle gestiegen. Schürft die Erde auf! Nur fingerbreit tief liegt er unter der Oberfläche. Gibt es noch Anderes, als diesen Schrei loszubinden?!

Herz

Nie darf so Furchtbares wiederkehren! Krieg a l'outrance dem Krieg!

Die Aufgabe war falsch gestellt. Wenn der Gedanke den Schaffenden überkommt, wenn die Qual des Gebärens ihn durchschüttelt, die inneren Gluten ihn auszehren: dann bleibe noch etwas in ihm kalt und überlegen! Hämisches Satansgefühl, das im allgemeinen Brand nicht mitbrennen will! Verfluchte Isoliertheit des Schaffenden! Aber das ist gerade, was den Künstler macht: im allgemeinen Chaos noch das Steuer weiser Oekonomie in Händen halten. In hartem Klopfen dem Stoff die besondere Form abzwingen. Als blutroter Menschheitsschrei in euch hochquoll, war da nichts in euch, das kühl zu messen und zu wägen begehrte? Waren auch bei euch alle Dämme durchbrochen? Kanntet ihr keine andre Formel als die, die euch aus aller Wirklichkeit hinaustrug? Dann nennt euch Glühende, Besessene, aber nicht Künstler! Die Aufgabe war falsch gestellt! Dieser besondere Krieg war zu beenden und so, daß Raum für neuen Aufbau blieb. Ihr aber saht nicht die Aufgabe, hattet nur grenzenlose Hingabe an den Schmerz, an das Pathos, euer Pathos. Wo blieb schöpferische Kraft neben dem wehen Schrei? Peinliche Uebereinstimmung zwischen herausgeschleuderten Dramen und der losgebundenen, enthemmten Welt. Keine Tragödie mehr, deren Glieder voll gespannter Kraft im Gesamtplan beben. Hemmungsloser Schrei hier und dort. Herz quoll über! Immer quillt Dilettanten das Herz über, wenn die Aufgabe daneben steht.

Diesen besonderen, diesen bestimmten Krieg zu endigen, war die Aufgabe; auf der Erde, nicht im Weltenraum zu lösen. Literaten zerschlugen das Volk und machten einen Frieden möglich, der neue Kriege gebären muß, wenn nicht Künstler, Schaffende eingreifen, denen über dem Pathos die Aufgabe steht. Der Schrei war gut, bis er zu den Thronen hinreichte. Dann aber war Tat, war Künstlertum vonnöten. Wahrlich, kein Sozialistengeschrei, keine Parteidoktrin kann es fortwaschen, daß edleres Blut sich draußen verspritzte, als sich in dunklen Verschwörerzirkeln vorsichtig bewahrte. Die Welt war wahnsinnig, aber inmitten dieses Wahnsinns ging es noch Volk gegen Volk. Wer bis zuletzt im zerfetzten Mantel Handgranaten gegen den Feind schleuderte, der diente dem Geiste mehr, als wer mit ihm buhlte.

Ihr schriet zu lange, meine Freunde. Ihr schreit heute noch. Kein Werk will sich euch fügen.

Diesen Absatz kann man auch „Hysterie“ überschreiben.

Politik

Als wir noch in den Schützengräben steckten, haben wir auf die Männer vertraut, die hinter uns in Spaa, in Berlin saßen. Sie waren Politiker, und da Politik die Kunst des Möglichen ist, würden sie auch, so vertrauten wir, mögliche Ziele haben, wenn sie uns durch das Sperrfeuer des Feindes jagten. Wir haben uns getäuscht: Diese Männer hatten weder mögliche, noch überhaupt Ziele. Die Tüchtigsten unter ihnen dachten: „es wird schon werden!“ Die andern: „es wird schief gehen, aber keine Dienstvorschrift befiehlt mir, hier einzugreifen.“ — „Weichheit“ war unter ihnen verpönt und wurde mit Verachtung (oder Schützengraben) bestraft.

Wie schlechte Künstler waren diese Männer weder Dummköpfe noch Verbrecher. Nur wirkten sie im Plan des Ganzen so. Der ganze Krieg, von Beginn an, war Pfuscherarbeit, indem jeder der Agierenden gerade dorthin geriet, wo er auf keinen Fall hinwollte, und gerade das tun mußte, was er auf jeden Fall zu vermeiden wünschte. Man sollte nicht nach dem Schuldigen, man sollte nach dem „Dilettanten“ suchen. Dilettantismus hat den Krieg verschuldet. Wilhelm II., kein blutdürstiger Attila, aber in alle Ewigkeit das Urbild des Dilettanten!

Im Anfang schien die deutsche Heeresleitung das einzige, das mehr als Routine und Dilettantismus war. Als sie aber aufhörte, Instrument zu sein, stellte sich ihre Leerheit heraus. Eine brauchbare Methode für einen beschränkten Aufgabenkreis. Ludendorff beherrschte diese Methode mit Meisterschaft. Er wandte sie auf ein Lebensganzes an und — der Meister im beschränkten Kreis wurde im Lebensganzen zum Pfuscher. Allgemeines Bild der Politik: Meisterschaft in Beherrschung der diplomatischen Methode. (Der Friede von Brest-Litowsk eine Musterleistung alter Kabinettsranküne.) Glänzende Routine auf ein Lebensganzes angewandt: gefährlichste Form des Dilettantismus.

Idee und Routine, so schwer sie auch zusammenfinden, können sich ergänzen. Es hätte sein können — und es wäre gut gewesen! — wenn die Radikalen die Idee, die Politiker das Können gehabt hätten. Aber die Politiker hatten nur Routine und die Radikalen keine Idee. Was diese ihre Idee nennen, ist ein Phantom. Sie brachten viel Gefühl dafür auf, wie alle Dilettanten für das, was sie ihre Idee nennen. Aber trotz allem Gefühl schafen sie kein mögliches Bild zukünftiger Menschheit.

Routine und Phantom können sich nicht treffen als im Chaos. Noch immer jagen sie nebeneinander her: ein sinnloser Mechanismus und sein phantastischer Schatten. Wer „rechts" denkt, springt auf die Maschine und wundert sich, daß er automatisch den jagenden Schatten neben sich vermehrt. Wer „links" empfindet, springt in den Schatten und stößt wütend gegen den klappernden Apparat, der ihm die Sonne verstellt.

Aufklärung

Mitten unter uns geistert ein Stück 18. Jahrhundert. Siècle de la lumière. Aufklärung. Propagandafimmel. Die westlichen Demokratien haben ihr geistiges Rüstzeug diesem erleuchteten Jahrhundert entnommen. Aufklärung, Propaganda war ihre Hauptwaffe auch gegen uns. Weise Politiker bekamen es heraus, daß es uns daran fehle. Das Versäumte ist gründlich nachgeholt worden. Aus dem Beispiel der Feinde gewannen wir unser 18. Jahrhundert zurück: die Vorstellung, daß man mit Vernunftgründen auf Menschen wirken könne. Heute kann sich niemand mehr über Mangel an Aufklärung beklagen. Milliarden zerflattern auf der Straße, im Papierkorb. Droht eine Gefahr: mit Propaganda glaubt man sie beheben zu können.

Allmählich ist Alles zu Propaganda geworden. Wo gibt es noch geistiges Dasein, das nicht — selbst wider Willen — im Dienste einer Partei stünde! Dein Herz schreit auf vor der Not der Massen. Dein Herz schreit? Weit gefehlt, mein Lieber! Du treibst Propaganda für die U. S. P.! Schamloser Uebermut der Feinde treibt dir die Zornröte ins Gesicht. Nein, mein Lieber, du bist einfach Agent der Deutsch-nationalen! Tue, was du willst, wie du dich auch wendest: immer wirst du nur irgendeiner Partei Propagandastoff liefern. Der Parteischwamm saugt alles geistige Dasein auf. Was heißt Wahrheit! Parteigeist schlürft herbei und speichelt Edelstes ein. So war es in Deutschland noch nie. Jede Idee von der Geburt an angefressen, unterhöhlt, in eklen Zweckbereich niedergerissen.

Mißverständnis, den Menschen für ein logisches Wesen zu halten. Gottseidank, noch beugt nur der Instinktlose sich flachen Vernunftgründen. Noch wallt Blut in den Adern, kreisen dunkle Gefühlskräfte im lebendig warmen Leib. Mögt ihr es „Vaterland" oder „Ruhe und Ordnung" nennen, ihr „Rechten", und mögt ihr „Linken" „Fortschritt" und „Weltverbrüderung" als Banner schwenken: unabhängig davon ballen sich die kommenden Geschehnisse aus Blut und Leidenschaften. Nie kann Aufklärung Kommendes verhindern. Die Idee wrft alle Vernünfte und Gründe über den Haufen.

Wirklichkeiten

Könnertum, Künstlertum wurzelt in der Wirklichkeit, gleich weit von Naturalismus und expressionistischer Verstiegenheit. Keine „goldene Mittelstraße"! Nur wem die Leidenschaft des Maßes fremd ist, könnte so urteilen. Was sich heute als Politik, als Lebensgefühl gibt, ist unwirklich und verstiegen zugleich.

Von zwei Seiten bricht heute Wirklichkeit in die verlogenen Hirngespinste literarischer Vorstellungen ein. Das marschierende Proletariat ist Wirklichkeit, und ebenso Wirklichkeit das Erwachen der Provinz. Das Wollen des Proletariats ist heute noch dem Blick durch das rationalistische System des Sozialismus verstellt. Sozialismus heißt Vorherrschaft, Alleinherrschaft des Wirtschaftlichen: Sozialistische Wirtschaftsordnung wird alle Probleme lösen. Geistigkeit Sache eines Ressortchefs. Begabung durch exakte Methoden experimenteller Psychologie ermittelt. Der so Ermittelte bekommt seine Stellung im sozialistischen Staat zugemessen. Zugemessen seine Arbeitsstunden und das Quantum Burgunder, dessen er zum seelischen Schwung bedarf. Wer sich zum Sozialismus bekennt, ist gleicherweise gezwungen, sich zu materialistischer Geschichtsauffassung und zu der Auffassung alles Geistigen als bloßer Funktion des Wirtschaftlichen zu bekennen. Die Lehre von der Ideologie alles Geisteslebens schiebt das Proletariat schwerfällig vor sich her. Künstler und Literaten glauben sich zu solch

monströsen Wahnideen bekennen zu müssen. Wer, der in die Seele des Volkes hineinblickte, vermag zu glauben, daß sich das Streben des Proletariers im Sozialismus spiegle! Verhängnisvolles Mißgeschick einer instinktarmen Zeit, von allen Dingen immer nur die vernünftelnde Außenseite zu sehen! Kein ausgeklügeltes System soll kapitalistische Wirtschaft ablösen. Anderes, unendlich viel Tieferes, Wirklicheres steckt hinter dem Drohen des Proletariats: Junge Barbarenvölker brechen in zermorschte Kultur ein. Nicht mehr von Horizonten her heranjagend, sondern aus der Tiefe emporquellend. Marxismus, Kommunismus nur gedankliche Phantome, in Not und Abwehr aufgerafft. Aus den Winkeln der Mietskasernen strömt es zu den Tischen des Lebens hervor nach Licht und sinnvoller Betätigung, dürstend nach dem Recht freien Menschentums, Erlösung heischend von den Sklavenketten kapitalistischer Konjunktur. Völker, die der Tiefe entsteigen, sollen bei einer neuen Wirtschaftsordnung Halt machen? Nach allem reckt sich ihr Arm, vielmehr noch als nach den Früchten der Gewinnbeteiligung nach der Teilhaberschaft an der so laut geschmähten „Ideologie". Löst ihnen die Zunge, bindet ihnen die Wünsche los, die sie unbewußt erfüllen. Streckt ihnen die Bruderhände entgegen über die Kluft, ihr Schaffenden! Befreit sie aus den Fesseln sozialistischer Parteischablone! Laßt Theoretiker über die Berechtigung des Sozialismus reden, während die Völker der Tiefe schon in die Straße einbiegen. Mehr, viel mehr als Sozialismus will das Proletariat: Menschheit, Schönheit, Idee!

Unsere Literatengeneration scheint ausschließlich am Großstadtproletariat orientiert zu sein. Sonst würde sie sehen, wie außerhalb der Bannweite der Riesenstädte schon der Mangel an Werbekraft des rationalistischen und vermaterialisierten Sozialismus sich bemerkbar macht. Alte Werte des klassischen deutschen Idealismus beginnen jetzt draußen in die Herzen einzuwachsen. Alte Kyffhäuserträume erstehen rings im Lande. Alten Reiches Herrlichkeit beginnt die Phantasie zu bannen. Seelische Kräfte regen sich allenthalben unter der Oberfläche. Neues bewußtes Volkstum bricht auf. Menschenherz tastet nach einer Idee. Auch hier, wie in den gärenden Massen der Großstädte, Ansätze einer neuen Zeit. Auch hier aber schon alte, ausgekochte Parteiroutine in Tätigkeit: Deutschnationale Geschäftler an der Arbeit, die junge Saat für Hohenzollernregime und neue Kriege einzubringen. Ueberall drängt Neues ans Licht. Wir aber sehen zu, wie es in alte Parteischeunen zusammengerafft wird. Fülle reift hoch, aber unserm Literatenzeitalter gebricht es an Form. Was soll uns jetzt roter Herzensschrei, was klappernde Routine! Ahnt ihr, Freunde, den Zusammenhang hingegossener freier Rhythmen mit der losgebundenen, entfesselten Welt? Wollt ihr noch weiter in engen Zirkeln zusammenhocken und euch, euch allein einreden, daß in euren Schreien eine neue Epoche anhebt? Oder nicht lieber bescheiden auf die Schritte derer hinhorchen, die euerm Sturm und Drang die großen Gestalter nahen!

Nur Dilettantismus und Routine spalten noch deutsche Volksheit in rechts und links, in „Nationale" und „Unabhängige". Wirklichkeiten harren vor dem Tor. Ihr laßt sie als zwei Raubtiere erstehen, die schon die Zähne gegeneinanderfletschen, nur weil deutscher Geist der neuen Atmosphäre nicht das Wort und die Form findet.

Der Weg

Zwei Schatten jagen um die Wette.

Wesen des Dilettantismus: durch quellendes Gefühl das Werk verpatzen, statt festen Gefüges ein Chaos anrichten. Literatenpolitik. Heißer Herzensschrei. Schemenhaftes Ungefähr.

Wesen der Routine: Meisterhaftes Handhaben der Schablone. Parteipolitik. Verwechslung von Zweck und Mittel. Gutes Funktionieren der Maschine, Katastrophe im Lebensganzen.

Routine und Phantom können sich nie treffen. Daher heute die Verworrenheit der allgemeinen Bewußtseinslage. Was not tut, sind Können und Idee. Künstlertum hat zunächst die Atmosphäre zu reinigen und zu klären. Dies geschieht allein durch Anschauung der Wirklichkeiten, Kenntnis des Materials, aus dem gestaltet werden soll. Heilige, teuflische Distanz zu den Dingen!

Dann stellt sich als Erstes und Hauptsächliches heraus, daß nirgends mehr irgendein Parteiprogramm Notwendigem Rechnung trägt. Wer sich noch einer politischen Partei anschließt, wer wählt, ganz gleich ob deutschnational oder kommunistisch, der trät zur Verwirrung der geistigen Atmosphäre bei. Eine Umgestaltung des Wirtschaftslebens ist notwendig. Der Arbeiter darf nicht mehr wie eine Ware je nach Nachfrage und Angebot im Preise stehn. Gleichmäßig muß Mannheit zur Arbeit her-

angezogen werden, gleichmäßig allgemeiner Gewinn allen anheimfallen. Das ist nicht Forderung der Zeit mehr, ist ewige Menschheitsforderung, die heute eingelöst werden muß, weil der mächtigste Mann der Erde: der Proletarier es will. Wer wollte sich noch dieser Notwendigkeit verschließen, sich schützend vor dicke Kapitalistenbäuche stellen! Aber schützend und drohend stehen wir vor dem geistigen Leben, das gleich dem Wirtschaftsleben in die allgemeine Rationierung hineingezogen zu werden in Gefahr ist. Wenn Gleichheit und Brüderlichkeit die andern Sphären des Lebens beherrscht, Geist gedeiht nur in der Freiheit. Primat des Wirtschaftlichen, wie der Sozialismus jeder Form es lehrt, darf ihn nicht ersticken. Er ist keine Ideologie, kein bloßer Reflex wirtschaftlichen Daseins, ist Urquell alles Daseins überhaupt. Reißt ihn aus der Umklammerung wirtschaftlicher Notwendigkeit heraus. Was hat Geist, der absolut unmeßbare, der freie, schöpferische mit Wirtschaftsordnung zu tun! Soll er sich darin erschöpfen, das Preislied einer antikapitalistischen Wirtschaftsordnung zu ersinnen?

Es kommt darauf an, die Notwendigkeit einer radikalen Trennung zwischen Geist- und Wirtschaftsfragen zu durchdenken, zu erleben. Wem das Auge dafür geschärft ist, der wird es dann überall wahrnehmen, wie unsre geistige und politische Atmosphäre vergiftet ist durch die Verkoppelung zweier Bewußtseinskreise, die, ihrem ganzen Wesen nach entgegengesetzt, nichts miteinander zu tun haben. Unser Leben ist verkrampft und in fiebrischen Zuckungen begriffen, weil überall halbe Wahrheiten sich blähen. Den reaktionären Parteien liegt insofern ein richtiges Empfinden zugrunde, als geistiges und rechtlich-politisches Dasein keine Gebundenheit vertragen. Den radikalen Parteien, als wirtschaftliches Leben nicht länger Ausbeutern von Menschenkraft überlassen bleiben darf. Die Falschheit liegt bei allen darin, daß sie eine richtige Methode, die zur Lösung spezieller Aufgaben geeignet ist, auf ein Lebensganzes übertragen. In jedem Parteiprogramm sind Routine und Dilettantismus die phantastische Hochzeit eingegangen. Halbwahrheiten schielen um die Ecke und speicheln sich gegenseitig an. Man muß es auch lernen, wie Parteigezänk längst in die Künste eingegriffen hat. Theater werden heute nach der Parteischablone gegründet und geleitet. Kaum eine Zeitschrift, die nicht auffällig ihren Parteistandpunkt zu betonen für richtig hielte. Kann aus solchen Zuständen etwas anderes herauskommen als das seelische Chaos, in dem wir leben? Werke entstehen, die mehr sind als Polemik und Zerrbilder der Welt?

Fundamentale Erkenntnis, daß nichts geschehen wird als Chaos und phantasiearme, verlogene Verstiegenheit, solange politische Parteien die Gesamtheit unseres Lebens knebeln. Es gibt nur einen Weg der Entwirrung des Knotens, den der „Dreigliederung des sozialen Organismus"*) in einen wirtschaftlichen, einen rechtlich-politischen, einen geistig-kulturellen Teil. Wer ihn geht, wird endlich aufhören, wirtschaftliche Nöte für Weltanschauung zu halten und blutroten Herzensschrei für Dichtung. Allzulange verströmten wir uns im heißen Drang ans All. Es wird Zeit, daß wir wieder Aufgaben und Formen sehen lernen, daß sich Schöpferkraft über Routine und Dilettantismus erhebt.

Drei Gedichte

Von Fritz Usinger

Herbstliche Kadenz

Nun tanzt der Herbst vorbei. Die Burgen bräunen.
Steinbruch von Rosenquarz liegt aufgeschürft.
Es wellt in Gold und Scharlach von den Zäunen.

Die ihr in letzter Sonne lehnen dürft:
Nun tanzt der Herbst vorbei. Die Burgen bräunen.
In Trauben braut ein Zauber, nie geschlürft.

Der Faune braunes Auge lauert draußen,
Geduckt im Busch die zitternde Begier.
Verwirrung schleicht um dämmernde Karthausen.

Betörend Ruch im Felle trägt das Tier.
Der Faune braunes Auge lauert draußen.
Seltsame Zeichen stehen im Brevier.

*) Bund für „Dreigliederung des sozialen Organismus". Arbeitsausschuß für Deutschland: Stuttgart, Champignystraße 17. — Dieser Bund ist das Werk Dr. Rudolf Steiners, der sich in seiner Schrift „Die Kernpunkte der sozialen Frage" (Stuttgart 1919) als der eigentliche Führer unserer Zeit erweist.

Einem Kinde

Schmücke mit bunten Bändern
Dir das verzauberte Jahr:
Nur dein Spielen ist wahr
In dem großen Verändern.
Bist du müde vom Spiel,
Wie dann dein Atem fliegt!
Während der Schlummer dich wiegt,
Weinen wir viel,

Neigen wir unser Gesicht,
Aber du siehst es nicht:
Schmückest mit seidenen Bändern

Träumend Gewand dir und Haar.
Und der Abend steht klar
In silbernen Wolkenrändern.

Das Geheimnis

Aus manchem Tag fließt Feuer.
Mächte der Tiefe rücken an dem Fundament.
Doch deine Stille ist so ungeheuer,
Daß nichts hindurchgeht, was dich von dir trennt.

Du bist im Taumel einer Welt voll Eiter
Maßlose Wüste hinter grauem Ozean.
Dich kreuzt nicht Blitz der Schwingen, Spur der
Schreiter.
Gewölbe blau und Sonne einsam sehn dich
ewig an.

Du bist wie tot. Es blüht und lächelt nicht.
Was kam aus dir? Und was ging in dich ein?
Wie ist ein solches Ding, das dir gebricht?

Was wäre irgend Werden solchem Sein?
Wir aber spüren maßlos dein Verbot:
„Wo ich beginne, seid ihr längst verloht.“

Nolde

Von Theodor Däuber

Wenn man sich heute fragt: wer ist der zentrale Maler Deutschlands?, so kann die Antwort nur lauten: Emil Nolde! Er ist selbständig, stilbestimmend, aber keineswegs originell. Sein nordisches Temperament entwickelte sich dazu viel zu breitfassend. Von keinem Schönheitsrausch, ekstatischem Schönheitsbedürfnis läßt sich vor Noldes Bildern schwärmen. Im Gegenteil: sachlich, ausgereift und zielsicher trägt er seine Visionen, sein Wissen um die Welt durch die Farbe, vor! Kann man heute naturhafter als Nolde sein? Aus dem Wesen des Pinselstrichs sehr glücklich hervor? Dabei aber nie eine Spur von Malerakrobatentum, Münchner Maltechnikertum, geistreichem Farbfleckteoritisieren! Sei die Antwort. Keine über und über verfeinerten Nerven: kurz alles eher als Aesthetentum! Dafür handfeste Beherrschung des zu verkündenden: Berauschung an Flut und Schaum. Innere Ge-

drängtheit zum Grotesken, weil es stark rhythmisch sein kann, und dadurch den Auftakt zu unerhörter Farbensteigerung gibt. Im vorigen Jahrhundert hat man vielfach geistvoll gemalt, sehr Geistreiches über Malerei gesprochen und geschrieben. Emil Nolde bleibt davon unberührt. Er benützt bloß den Vorteil, der sich ergeben konnte: Untergrabung der Akademie, allen Uebereinkommens. Er fängt bei sich an: frei. Dadurch gewinnt er auch Ahnen: alle Selbstwilligen!

Seine künstlerische Gestaltungskraft vermochte visionär auszureifen. Er träumt uns kein Europa, enthüllt aber immer mächtiger seine Farbenpracht: zu Wasser und zu Lande; sie übersteigt weit die Grenzen des gemeingültig Erlebbaren. Er ist aber auch Verkünder fernster Gestade: dort, wo letzter Osten und letzter Westen, das gleiche sind! Keine Insel der Seligen wird gemeint: wohl aber das Eiland in der Seele. Wer auf Gauguins Spuren durchs riesenhafte Blau, unter großer Tropensonne, dahinschäumt, glaubt es auch hier, in unserm Leben, im Viel-Insel-Meer erreichen zu können! Unter Palmen. Zu tiefst durch uns hindurch findet sich Tahiti. Das Antipodenland. Polar zu jedem. Auf diesem Stern auffindbar.

Tiefsten Südosten verkündet uns Emil Nolde. So ganz anders: gar nicht gauguinistisch! Viel robuster! Lyrischer Stilerbildlichung abgeneigt. Eigentlich ohne Romantik! Groß angelegt, wie dort die Schöpfung. So weiß Nolde zu berichten. Kraftvolle Menschen leben unter der allerhöchsten Sonne. Sie kämpfen und lieben, tanzen und lachen zwischen Affen oder Tigern und Schlangen. Unter ihrem kräftigen Weibervolk. Kraft ist aber Schönheit! Feuchtigkeit perlt durch das Land. Warmer Seehauch legt sich auf großfarbige Blätter. Oh, dieses Land ist orchideenhaft gedacht: welcher Gesang der Farben! Dazu was für ein rhythmisches Sich-wiegen in der Tropenschwüle! Unser schwererreichbares Paradies ins Dasein.

Hermann Bang

Von Peter Hamecher

In seinem Herzen wohnte die Eisstarre des Nichts, und sein Auge sah nichts anderes als die große Leere, die hoffnungslose Oede eines Gräberfeldes, auf dem die Menschen, von Illusionen, von den Verlockungen dunkler Mächte genarrt, ihr Schatten-Wesen treiben. Wie ein Grabentstiegener, eingehüllt in die Leichentücher toter Geschlechter, gezeichnet mit den Malen der Verwesung und unheimlich und fremd wie ein Spuk, wie eine Maske, wanderte er durch die Bezirke des Lebens. Er hatte hinter den Schleier der Erscheinungen gesehen, und grausam lächerlich und sinnlos erschien ihm allen Menschenwesens Tun und Treiben; nur eine endlose Kette von Niederlage und Zusammenbruch; eine fortwährende Wanderung zu den Schlachtfesten des Todes. Keiner trieb die Demaskierung unserer Träume und Wünsche weiter als er. Er war wissend wie einer, der alle Wege zu Ende gegangen; der jenseits aller Grenzen gestanden und sich aus jeglichem Zusammenhang gelöst hat. Und doch wußte er auch um die Nutzlosigkeit alles Wissens gegenüber der ewig sich erneuernden Tatsache des lebendigen Seins; gegenüber dem Glück, gedankenlos, mit allen Sinnen, in den goldenen Rausch des Lichtes zu tauchen, um dann zu vergehen, zu vergehen für immer, wie die Mücke, die aus der Seligkeit und Vergessenheit der Liebesstunde hinübertaumelt in die Auflösung und das Vergessen des Todes; und wie ein Hades-Schatten sehnte er sich danach, sein Todeswissen von sich abzutun und sich noch einmal vollzutrinken am warmen, blutvollen Leben; noch einmal heiß zu erglühen am Glück und Leid dieser Erde. Aber er konnte seine Glieder nicht von der schweren Gebundenheit des Grabes befreien. Zuviel hatte er vom Tode gekostet, um dem Leben anders nahen zu können als mit der kranken fiebernden Sehnsucht des Ohnmächtigen. So schleppte er sich glücklos, heimatlos von Land zu Land, von Stadt zu Stadt, das künstliche Scheinleben eines Revenants führend, und am Abend spielte er, das grabesgraue Antlitz unter einer Maske bergend, irgendwo, vor fremden Menschen, wie sein Joan Ujhazy, das melancholische Bild seiner Schmerzen und seiner Sehnsucht, bis ihn an einem Tage die Müdigkeit übermannte und jener Schlummer ihn anrührte, in dem aller Schmerz und alle Sehnsucht erlischt.

Hermann Bang war der Dichter der Zusammengebrochenen und Geschlagenen; derer, die der Wagen des Geschickes überrast hat, und die sich nun mühselig und verkrüppelt am Wege weiterschleppen. Mit dunkler Schwermut sieht er auf das Leben, und von allen Tönen der großen Weltmusik sind es die

Klageschreie der leidenden Kreatur, die in seiner Seele den Widerhall wecken. Nur Niederlage und Ruin nimmt sein Auge wahr. Er sieht die Menschen unter dem Joch des Schicksals, wie sie „gleich einem langen und düstern Zug von Lasttieren langsam durch die Lebenstage dahin dem Grabe entgegentreiben.“ Wie ein höhnisches, grausam ironisches Puppenspiel erscheint ihm das Dasein; wie die fürchterliche Belustigung eines Dämons, der den Marionetten den Wahn der Freiheit, der Selbstbestimmung eingibt, um sie um so sicherer straucheln zu lassen, wenn sie nach dem bunten Majaschleier des Phantasmen greifen, den er vor ihnen aufflattern läßt. Einem Traum rennen die Menschen nach, einer Vorstellung vom Glück, und das Bild gaukelt vor ihnen her, ein Irrlicht, das in Sümpfe lockt, oder in Wüsten und Einöden, aus denen es kein Entrinnen mehr gibt, und wo der Schreck der Leere den Verirrten bis zum Wahnsinn umherjagt und peinigt. Er ist ganz erfüllt von der Zwecklosigkeit unseres Daseins und wird nicht müde, die Stimmung des Untergangs, des Verlorenseins, die ihn beherrscht, immer wieder als Bild vor uns hinzustellen.

In der Einleitung zu dem Roman „Tine“ erzählt er, wie der Eindruck von Auflösung und Zusammenbruch mit der Wirkung eines Schrecks, den seine Nerven nie verwinden und der sein Lebensgefühl dauernd bestimmen sollte, zuerst in sein Gemüt einbrach. Es ist ein Kindheitserlebnis aus dem Kriege von 1864. Draußen ist Nacht. Der Sturm heult und rüttelt an den Mauern. Im Hause stehen alle Türen wie zu Aufbruch und Flucht weit aufgerissen. Auf der Straße geht endlos das Klappen und Tappen eiliger Schritte. Hörnersignale und Rufe nah und fern. Das sind die fliehenden Dänen! Mutter sitzt zusammengekauert an der Wiege von Bruder Aage. Die Mädchen weinen. Und dann kommt die Flucht. Die Kinder werden fortgenommen aus ihrem Heim. Die Familienbande werden zerrissen, und eine Angst der Unsicherheit, des Entwurzeltseins peinigt die armen, wie gescheuchte Vöglein flatternden Herzen. „Ich glaube, dieses eine Bild der Flucht und Eile und Schande hat genügt, mein ganzes Dasein zu erfüllen“, schreibt Bang. „Ich fühle noch die Angst dieser Minuten in meiner Feder, wenn ich Zusammenbrechen, Tod, Ruin schildern soll. Schon in meiner ersten Produktion ist dieser Eindruck stark genug gewesen, eine Schilderung zu schaffen, die dasteht. Und später hat derselbe sich wieder und wieder in Bilder des Ruins gekleidet.“

Aber im Zentrum der Persönlichkeit selber war das Gefühl des Erliegens, des wehrlosen Zusammenbrechens. Bang erlebte den Zerfall des Landes, und er erlebte den Zerfall der Familien, auf denen die Existenz dieses Landes stand. Sein eignes Leben aber erschien ihm wie ein Grabmal über den Leibern toter Geschlechter. Er selber war Zerfall und Untergang. Als er sich in den „Hoffnungslosen Geschlechtern“ zum ersten Male selber schilderte, geschah es in der Gestalt des erschöpften Erben, in dem die Energie der Ahnen einer nervösen Reizbarkeit gewichen ist. Sein William Högh ist ein unfruchtbarer Träumer, dessen gesteigerte Sensibilität dem Leben nicht gewachsen ist, und der nur in der selbstgeschaffenen Welt der Einbildung zu leben vermag. Da er nicht die Kraft hat, aus sich zu leben, sucht er sein leeres Innere durch Stimmungen und Rollen, durch das Scheinleben der Kunst, des Theaters auszufüllen. Aber bei jedem Schritt, den er in die Wirklichkeit hinein tut, reckt sich vor ihm das Schreckgespenst des Unvermögens hoch und legt sich wie ein Alp über ihn. Der Lebenstrieb ist zu schwach, um noch etwas anderes hervorzubringen als die nutzlose Schönheit des Unterganges, und selbst in der Liebe ist der Zweck der Geschlechter fast vergessen und der Punkt bereits erreicht, wo die Umkehrung beginnt.

William, in dem die Morbidität der hoffnungslosen Geschlechter ihren letzten zarten Schößling trieb, stürzte zusammen, als seine müden traumkranken Augen zum ersten Male ins harte Medusenantlitz des Lebens starrten. Zu Tode ermattet, das Leben anders denn als Maske oder Traum zu ertragen, erschrak er vor den grausamen Zügen der maskenlosen Wirklichkeit. An der Enttäuschung der Träume, am Verlust seiner Illusion ging er zugrunde.

William Högh, der zum Untergange Gezeichnete, war Hermann Bang. Aber Bang ist ein William, der es gelernt hat, sein Leben, und somit das Leben überhaupt, schicksalhaft, unter dem großen Gesetz des Müssens anzusehen. Er hatte nicht die Kraft des Lebens; aber er hatte die Kraft, die Angst seines Wesens unter sich zu zwingen, damit sein Blick dem Blick des Lebens standhalte. Er zieht die Summe der Daseinserfahrungen Williams, indem er sie zu einer tragischen Auffassung vom Leben ausweitet, vor der jedes individuelle Schicksal seinen Sonderwert verliert und nur als ein flüchtig verhallender Ton in der ewigen Schicksalsmelodie erscheint. Als Bang die „hoffnungslosen Geschlechter“ schrieb, interessierte ihn der psychologische Ausnahmefall: die Geschichte einer Niederlage. William Höghs Dasein mündet aus in die ungeheure Leere der Desillusion, in der er sich selber entschwindet.

Die Leere eines enttäuschten, aufgeriebenen Daseins aber wird Bang zum Sinnbild des Lebens schlechthin; zum Sinnbild der zerstörenden Wirkung unheimlicher Schicksalsmächte, und dieses Zermürbende, Zernichtende sichtbar zu machen, die dunklen Hintergründe des Seins ahnen zu lassen, wird das Ziel seiner Darstellung. Nicht des Einzellebens verschlungene Linien zu zeigen, reizt ihn fernerhin, sondern das Gesetz, das sich im Enzelleben auswirkt, und das er darin wahrgenommen. So wird er, ein illusionsloser Betrachter, zum Schicksalsenthüller, der mit unbeirrter Hand das Wirken der Mächte aufzeichnet, die den düsteren Einschlag in den Teppich des Lebens weben; und er schafft dichterische Symbole jener Lebensstimmung, die ihm aus Erlebnis und Wahrnehmung erwachsen ist.

Mit Vorliebe schildert Bang die stummen Tragödien des Alltags, denen ein Schimmer des Lächerlichen, Grotesken anhaftet, und deren fürchterliche Tiefe selbst die Opfer nicht einmal ahnen. Da ist Irene Holm, die alternde Tänzerin, die auf kleinen Dörfern Tanzstunden gibt und in ihres Herzens stillstem Winkel noch immer davon träumt, einmal, ein einziges Mal zu tanzen, ganz allein zu tanzen unter dem tosenden Beifall des großen Publikums. Als sie mit ihrem Kränzchen den Abschiedsabend feiert, schmückt sie sich wie zum großen Fest ihres Daseins, und dann tanzt sie den Solotanz, die große Nummer des Baletts, von der sie immer geträumt hat. Die Zuschauer lachen. Aber sie tanzt und hört es nicht; und als sie erschöpft geendet, bricht Beifall aus, und sie dankt beglückt. Und dann geht sie herum bei ihren Schülern; drückt jedem die Hand und empfängt das Stundengeld. Morgen aber packt sie ihre armen Siebensachen und schleppt ihr Dasein weiter nach einem anderen Ort, wo dasselbe Spiel anhebt. Und immer weiter, als ob ein Uhrwerk aufgezogen ist. Dann Fräulein Caja, die Tag um Tag die Launen anspruchsvoller Pensionäre zu erfüllen hat und gar nicht fühlt, wie ihr eigenes Leben ihr darüber verloren gegangen. An einem Tage kommt einer zurück, der die Sehnsucht ihrer Jugend war. Um ihn ist der Atem ferner Länder, die er bereist, und wie ein Lichtschein fällt es von ihm für einen Augenblick in Cajas Leben. Aber er geht, enttäuscht, davon. Und Fräulein Caja trottet weiter den Hundetrab ihres Alltags. Vielleicht hat sie einen leisen Schmerz empfunden. Aber schon klingeln die Pensionäre. Ungeduldig verlangt einer dieses, ein anderer jenes. Sie hat keine Zeit, sich ihrem Schmerz zu überlassen, und es wird der Tag kommen, wo sie gar nicht mehr weiß, daß sie sich einmal gesehnt hat. Wie aufgezogene Puppen sind diese Menschen. Stumpf, mechanisch sind ihre Bewegungen. Aber das Automatische, das Bang in die Darstellung bringt, wirkt grauenvoll, spukartig. Bang gibt nichts als äußere Lebensvorgänge; impressionistisch aneinandergereihte Momente. Kein Wort fällt aus der fast photographisch getreuen Wirklichkeitssituation heraus. Im Rhythmus des Vortrags, in der Gesamtstimmung liegt jedoch ein unsagbares Etwas, ein verborgenes lyrisches Element, das diese scheinbaren naturalistischen Zustandsschilderungen zu ergreifenden Gedichten von der Traurigkeit und Verlassenheit des Daseins macht.

Bang ist als Künstler strenger Naturalist. Der Desillusionist fürchtet die Verlockungen der täuschenden Phrase, der Fiktion, ebenso wie er sich davor hütet, seinem Gefühl vom Schicksal einen Namen zu geben, es mythisch zu deuten und zu umschreiben. Er hält sich streng an die Wirklichkeit und gibt Eindrücke scheinbar unretuschiert wieder. Und er erzählt nicht etwa eine „Geschichte“. Wenn er das Schicksal der kleinen Frau Bai darstellt, umgreift er alles, was an Menschen und Dingen in den Kreis ihres engen Daseins tritt; die ganze Trivialität des Alltags. Er unterstreicht nichts; er deutet nichts. Nur manchmal fällt im Gespräch ein Zufallswort, das in irgend eine Tiefe leuchtet. Aber indem er das ganze Triebwerk des Lebens in seinen ewig gleichen banalen Wiederholungen, in seinen ganz typischen Zügen zeigt, erreicht er den Eindruck des lähmend Zwangsmäßigen, langsam Zermürbenden, und das Schicksal, das den Einzelnen packt, erscheint auf diesem Hintergrunde um so vernichtender. Ueber allem aber ist die Atmospäre des Untergangs. Das ist Bangs große Kunst: er gibt in einer naturalistischen Momenttechnik die Totalität eines Alltagslebens. Aber seine Darstellungen haben einen heimlichen Unterstrom. Und allmählich wird dieses Bild eines Lebens zum Bild d e s Lebens. Der Rhythmus des Vortrags wird zum Schicksalsrhythmus. So gibt er Weltanschauung in der Stimmung; als ein Gefühl gegenüber dem Dasein.

Bang kennt alle die Verlockungen und Verführungen des Schicksals; das ganze Spiel der Phantasmen und Idole, mit denen die Mächte, die das Leben umdrohen, den Sinn des Menschen berücken und verwirren. Er weiß von all den Untergründen in der Seele, wo im Dämmer des Unbewußten Triebe wie gefesselte Tiere schlafen und verborgene Süchte und Wünsche wie bunte und giftige Pilze und verschlungene Lianen aufschießen. Irgendwo ist in jedem der Punkt gegeben, wo das Verhängnis nur anzusetzen braucht, um dem Zusammenbruch des Individuums die Wege zu ebnen. Die Menschen, die illusionsbefangenen, aber wissen nicht darum. Keiner kennt den anderen, und keiner

kennt sich. Die Tiefe der Erde ist uns nicht so fremd, wie die Tiefe unserer Seele, und wir können meist über den wirklichen Ursprung, die völlige Entstehung unserer Handlungen nicht mehr aussagen als über irgendein weltenfernes kosmisches Ereignis. Ein Wort fällt in uns hinein, ein Bild; und ehe wir uns versehen, wird uns dieses Wort, dieses Bild zum Schicksal. Irgendetwas ist in uns wach geworden und bestimmt von da ab den Gang unseres ganzes Daseins. Unbemerkt wächst das in uns auf, und erst, wenn die Schlinge uns die Luft abschnürt, sehen wir, wohin wir geraten sind. Oft ist es, „als ob ein anderer die Zahlen stellte." Aber immer sterben die Menschen an ihren Träumen. Oder sie sterben auch nicht. Sie vegetieren, im Innersten gebrochen, weiter in der Oede eines leeren Daseins. Doch dann ist es um so schlimmer. „Sterben ist nicht das Schwerste — — an jedem Tage versuchen zu leben, das ist viel schwerer." Wo ist da ein Sinn, ein Zusammenhang? Der nihilistische Skeptiker, dem die Welt illusionslos, gottlos geworden, verzichtet auf jeden Erklärungsversuch, der für ein Unerklärliches nur ein anderes Unerklärliches setzen würde. Er stellt nur den Ablauf des Phänomens dar in all seiner grausigen Unerbittlichkeit, in seinem unheimlich fatalistischen Charakter. Er zeigt Frau Bai (in „Am Wege"), die still und resigniert neben ihrem derben sinnlichen Gatten hinlebt. In der Eintönigkeit ihres Alltags weiß sie nichts mehr von ihren Mädchenwünschen. Die sind erfroren in der nüchternen Wirklichkeit ihrer Ehe. Da tritt einer in ihr Dasein, der verborgene Gefühle durch sein Erscheinen wieder aufwachen läßt. Kathinka sieht plötzlich Dinge, für die sie sonst kein Auge hatte. Worte klingen in ihr nach und knüpfen neue Beziehungen an zwischen ihren Empfindungen. Von diesem Tage ab ist ihr Schicksal entschieden. Ihre Wünsche wachsen nicht bis zur Verwirklichung. Aber sie sind da und geben ihrem Leben Farbe; bestimmen seinen Verlauf. Das Individuum handelt nicht mehr; in ihm handelt es. Daß Frau Bai nicht den Becher des Lebens ergreift auch das ist Schicksal, d. h. Notwendigkeit ihres Wesens und Verknüpfung der Umstände. Die Passivität ihrer Natur läßt sie nicht über die schwachen Flügelschläge einer müden Sehnsucht hinauskommen. Und doch genügt dies, um ihr Dasein zu entscheiden. Als der Mann, den sie liebt, ohne es sich eigentlich zu gestehen, geht, ist ihr Leben nur noch ein leises Verdämmern. Tines Wesen (in dem gleichnamigen Roman) ist sinnlicherer Art, wie auch das des Mannes, dem sie begegnet. So ist auch ihr Geschick heftiger, katastrophaler als das Kathinkas. Aber im Grunde ist es doch dasselbe; die Verkörperung desselben unheimlichen Gesetzes, und dasselbe Gefühl der Verlassenheit und Verlorenheit, des Preisgegebenseins unserer Existenz steigt aus ihm auf; die bittere Ironie des Menschseins, d. h. ein Wesen sein, das sich eine Freiheit zu träumen vermag, und doch nur ein Spielball ist in der Hand unbekannter Gewalten.

Mit dem Blick des Gefestigt-Hoffnungslosen, vor dem alle Illusionen, wie täuschender Verputz von einer Fassade, abgefallen sind, hat Bang die Misere unserer irdischen Pilgerfahrt angeschaut. Und doch: der im tiefsten von der Nutzlosigkeit des ganzen Treibens durchdrungen ist, weiß auch um die Nutzlosigkeit aller Erkenntnis. Die noch leben wollen; die noch Leben in sich spüren, kümmern sich nicht darum. Leben will Leben, und das Urgebot des Daseins ruht nimmer. Was nützt alle Weisheit gegenüber der Triebgewalt, mit der das Geschlecht Leiber zu Leibern wirft? „Alte Leute werden klug. Aber es nützt ihnen nicht und den andern auch nicht. Denn Blut ist Blut, das will sieden, bis es matt oder kalt ist." Und das Leben, das verschwenderische, grausame, das sich nicht um die Individuen kümmert, sondern nur um seinen eignen verborgenen Zweck; dem die Erhaltung der Gattung wichtiger ist als die Erhaltung des Einzelgeschöpfes, hat recht. Nur die Gescheiterten und Lebensunfähigen sind es, die es mit ihren Klagen ins Unrecht setzen wollen, und die doch gegen seine Siegerstimme nicht ankommen.

Und dies ist es, was Bang sich abtrotzen mußte: das Ja zu dem eignen Nein.

Der Verneiner wird zum Bejaher; der Desillusionist wird zum Lobpreiser des gefährlichen und verfänglichsten Illusion: der erotischen, und der bisher das Leben nur in seinen leidvollen Zusammenbrüchen sah, sieht nun auch dieses Leid in einem höhern Schicksalssinn. Es verliert nichts von seiner Tragik. aber dahinter steht als das Bleibende, Sieghafte das Leben, die Gattung. Alles zielt nur auf dies eine ab: daß „die Natur ihren Willen bekommt und uns an ihr Ziel führt". Alles Tun und Schaffen ist nur ein Mittel oder ein Umweg zu dem einen großen Zweck der Gattung. Oder ein Surrogat, um sich über die Leere des Lebens fortzutäuschen, um sich ein Scheinleben vorzutäuschen, wenn einem die Pforte zum wirklichen Leben verschlossen ist. Und „es gibt so mancherlei Scheinleben: in der Kunst, in der Aufopferung, in der Freundschaft, in der Tat, — nur an einem Orte ist das Leben: dort, wo die Natur es gewollt hat." Dort, einzig dort ist auch das Glück, wenn es

auch mit Tränen bezahlt werden muß. „Es ist weise bedacht: das Glück heißt es; davon gibt es keine Mehrzahl, denn es gibt nur eins."

„Es gibt im Leben nur zwei Dinge: die Liebe und der Tod": das ist der Weisheit letzter Schluß eines auf dem kalten Riff der Erkenntnis Gestrandeten. Wie zwei Monumente erheben Liebe und Tod sich aus der Oede des Lebens, die rings mit Wracktrümmern und Leichen besät ist. Sie sind das Ziel und die Sehnsucht alles Lebens; die Erfüllung; das große Vergessen, in dem alles Leid untertaucht und die getrennten Wesen wieder mit dem Urgrund des Seins zusammenwachsen. Die Liebe aber ist vielleicht stärker als der Tod; denn sie ist das Leben, das Positive, während des Todes stille Gefilde nur den locken, dem von des Lebens Wünschen und Wähnen nichts geblieben ist als ein müdes Harren auf das Letzte, auf die Ruhe.

„Die Liebe und der Tod": wie ein Kehrreim einer alten Melodie klingen diese Worte durch die Novellen, die diesen Titel tragen, und durch die Erinnerungsbücher „Das weiße Haus" und „Das graue Haus". Alles Inhaltliche, Geschichtenmäßige ist in diesen Werken vom Rhythmus beinah aufgezehrt. Melancholische Bilder flattern vorüber, und Menschen, die müde oder alt geworden sind, sprechen weise Worte, aber in einem ironischen Tonfall, in dem die Erkenntnis von der Vergeblichkeit aller Weisheit zittert. Und immer wieder tönt durch alles hindurch der Refrain „Die Liebe und der Tod"; denn immer wiederholt sich dieses Gleiche: die Liebe und der Tod. Außerdem aber bleibt das eine Hauptziel: „Die Schmerzen des Patienten zu lindern."

Neues Licht fällt nun über die Persönlichkeit Hermann Bangs. Ein Vorhang öffnet sich über seiner eigenen Seele. Einst hatte er in den „Hoffnungslosen Geschlechtern" vom Zusammenbruch seiner Jugend, vom Erliegen unter seiner eigenen Schwäche erzählt. Dann aber hatte er sich von sich selber abgewandt, um nur noch von dem einen zu künden: von der vernichtenden Schicksalsmacht, die das Dasein bedroht. Er malte Hiob, der wie ein dunkler Haufen Leid am Boden liegt. Nun er aber das Große gesehen, das Leben, das ewig sich neu gebärende, das nur sich selber will, unbekümmert um Glück oder Leid der Kreatur, das Leben, das Glück oder Leid ist, wie es eben trifft, kehrt er zu sich zurück, um aufs neue von seinem Leben zu sprechen; aber in einem neuen schicksalsvollern Sinne, der das Subjektive vor den ewigen Hintergrund des Seins stellt und ihm die Bedeutung eines Sinnbildlichen gibt. Seine Stimme erhebt sich jetzt zu ihrem vollen Klange, in der nicht nur die Klage zittert, sondern auch der Jubel hallt. Zwar: schmerzlich gebunden bleibt sie stets, und wo sie des Lebens Siege feiert, singt aus ihr mehr die Sehnsucht dessen, der „dem Leben nichts gegeben", als die Lust des Starken, der es selbst in seinen tragischen Tiefen liebt, weil er sich eins fühlt mit der Kraft, die die Welten baut. Auch jetzt noch spricht Bang von den Geschlagenen; aber über dem Zusammenbruch leuchtet die Sonne, um die das ganze Welttheater sich dreht.

Da sind die Bücher seiner Jugend: „Das weiße Haus", in dem er der feinen, zarten Frau, die seine Mutter war, ein Denkmal errichtet: „Ein Bild von der, die das Leben liebte und an seinem Kummer unterging", und das Grabmonument des sterbenden Geschlechtes: „Das graue Haus". Vor allem aber sind da seine letzten Werke: die Romane „Michael" und „Die Vaterlandslosen". Alle sprechen vom Glückversäumen; aber dies Glückversäumen ist identisch mit dem Versäumen des Lebens, das ein Versagen vor dem Leben ist. Das Wort aus der „Agnes Jordan" Georg Hirschfelds wählt er als Motto: „Ich habe ja das Leben so lieb, Mama — ich weiß, wie stark das Leben ist und atme leise mit den Blütenduft der Liebe — aber mein Bestes ist doch immer meine Sehnsucht. — Ich habe den Menschen von meinen Schmerzen gegeben, das hat sie gerührt — ich habe mein Herz dabei verschwendet, ohne zu empfangen, ohne froh zu sein."

Der Künstler spricht in „Michael" und er klagt gleich Grillparzer: „Sieh, was das Leben dir entzogen, ob dir's ersetzen kann die Kunst". Ein ganzes Leben lang hat Claude Zoret, der Maler der hellenistischen Mythe, sich mit den Imaginationen seiner Phantasie in gestaltendem Ringen herumgeschlagen. Er hat, wie Ibsens Rubek, das Liebesleben ertötet um des Werkes willen. Bis er am späten Abend fühlt, daß sein Herz einsam und liebeverwaist ist; daß zwischen ihn und das Leben sich sein Werk geschoben hat. Er wies dem Leben in Gestalt des Weibes die Tür. Sein Liebling Michael aber, den er „von männlicher Begeisterung für eine andre wahre Männlichkeit ergriffen" mit der Neigung Michelangelos zu seinem Tommaso umgibt, findet hier jedoch den Weg zum Leben. Roh, gemein, verständnislos trennt er sich von Zoret: „Ich bin nie etwas anderes für dich gewesen als ein Gegenstand, der sich zum Malen eignete." — Wie ein Steinwurf, der auf einer Wasserfläche Kreise um Kreise zieht, fallen diese Erlebnisse in Zorets Seele. Auge in Auge steht er nun sich selbst

gegenüber und ringt mit sich, bis er sich in monumentalen, in die Ewigkeit greifenden Symbolen von dem seelischen Drucke befreit und sich über die kalte artistische Ideengestaltung in die Höhe lebensunmittelbarer Kunst hinaufschwingt. Hier erlebt er zum ersten Male eine mächtige umwälzende Leidenschaft, und seine Größe erwächst ihm aus Schmerzen. Nun hat er „doch wenigstens gelebt", wenn auch nur im Anblick fremden Lebens.

Vor zehn Jahren veröffentlichte Joh. V. Jensen in einer Kopenhagener Zeitung Artikel gegen Bang, die so indiskret und gehässig in den verschwiegensten Bezirken dieses leidvollen Daseins herumwühlten, daß sie durch ihre Bloßstellungen den Dichter in der Heimat unmöglich machten; in diesem Lande, wo „es keinen Rücken gibt, der nicht von dem Hiebe eines Freundes blutet". Damals schrieb Bang „Die Vaterlandslosen". Eine Abrechnung ist dieses Buch und ein Schlußstrich. Es ist die Klage eines Wurzellosen, dessen Augen sehnsüchtig nach einem Fleckchen Erde ausspähen, und dessen Leben eine freudlose Irrfahrt durch die Länder ist, in Speisewagen und Gasthäusern, unter internationalen Kunstzigeunern, die das Leben anders sehen und leben als die Seßhaften. Und es ist das Zurücktreten des Künstlers vor einem, der ein stärkeres Lied vom Leben den Sternen zu spielen weiß, als die aus Schmerz und Sehnsucht gewobene Weise eines rettungslos Einsamen und Glücklosen. Das ganze Leid des Andersgeartetseins, das Bangs Seele zermarterte, tönt hier in einer großen Kage aus.

Auf der Insel der Verfluchten, einem kleinen Stückchen Erde, das, keinem Lande zugeteilt, von der Donau umspült, auf der Grenze Ungarns und der Balkanländer gelegen ist, wurde Joan Ujhazy geboren. Eine Zufluchtsstätte der Ausgestoßenen ist diese Insel. Joans Mutter, die aus Dänemark kam, wurde hier nie heimisch. Ihr Leben rann ihr bald aus den kraftlosen Händen. Joan ließ sie die Sehnsucht nach der Heimat und ihre dänischen Lieder. Und Joan wird ein Künstler, und er spielt in der weiten Welt die dänischen Weisen seiner Mutter; aber er spielt sie mit einer wilden Sehnsucht — wie ein Zigeuner. Und dann fährt er eines Tages mit seiner Geige gen Norden, um die Heimat zu suchen und zu erobern. Aber es war ein Traum. Dieses Land ist keine Heimat für den Einsamen, der nie das Zusammengehörigkeitsgefühl kennen gelernt. Und das Liebesglück, das ihm winkte, darf er nicht anrühren. Der letzte Ujhazy wird heimkehren zur Insel der Verfluchten, die „keine Frauen" hat, und warten, bis das große Schweigen kommt. Und seine Geige wird schweigen für immer; denn er hat Jens Lunds (der J. V. Jensen ist!) neuen Lebensjubel vernommen; sein großes Sternenjubellied. Joans Lied mit seiner Sehnsucht und seinen Schmerzen ist „Aus dem vorigen Jahrhundert" — wie Jens Lund sagt, der ein Anfang ist aus sich heraus, er selbst, und nicht ein Ende, ein ganzes müdes Geschlecht, wie Ujhazy.

Wie mit einem mächtigen Schlußsatz faßt Bang hier seine ganzen Bücher zusammen, so daß sie zu einem einzigen großen Liede werden, das der Schmerz geheiligt. „Der Edelmann des Schmerzes" — nennt Jens Lund spöttisch Joan Ujhazy. Gewiß war Bang, der müde, leidgezeichnete, Keiner, der seines Daseins Schwäche überwinden konnte. Von Anbeginn gehörte er dem Tode, und nicht dem Leben. Und doch war in ihm eine Kraft, der eignen todessüchtigen Schwäche ins Gesicht zu sehen und Trotz zu bieten. Aus der traurigen Klage rang sich das Lied der Kraft los. Er war der Geschlagene, der Versagende; aber er hat den Siegenden gegrüßt. Und so erwuchs sein Sang, vor seinem Ende, zur Größe des Lebens und trug ihn über sich selber fort. Ein Ueberwinder war er: im Werke, und kein Spott, sondern eine tiefe Ehrfurcht möge auf seinen Grabstein das Wort schreiben: „Ein Edelmann des Schmerzes."

Notturno

Von Erna Gerlach

Personen: Vater, Heilwig, die Tochter, Bernhard, der Sohn.

Nacht. Schlafzimmer des Vaters. Das Bett im Hintergrund ist nicht aufgedeckt. Vorn rechts ein Ruhebett, daneben Tisch mit silbernem Armleuchter. Links am offenen Fenster ein Sessel. Das Zimmer ist ohne Licht, der Mond wirft einen Schein hinein. Von irgendwo tönt ab und zu aussetzend Musik, leise und verhallend.

Bernhard:

Erloschene Fackeln — — — — — —
Die Stunden stehen im stickigem Atem

mit wunden Knieen, frohtagesmüd.
Welke Brüste, — — geleert — — —
Nacht um und um.
Minuten hängen in Ewigkeiten,
breiten die Hände aus
stumm — — — — — —
Sterntrunkenwonneerfüllt
lächelt der Mond auf Sekunden — — —
Nachtende Träume in frierend Gelenken,
Nachtende Bitten in müden Fingern,
nachteingeschlossen — — — verlassen,
Erloschene Fackeln,
erwachte Schmerzen,
versunkene Freuden,
erwachtes Leid,
versunken — — — — — —
Die Stunden stehen im stickigen Atem
mit wunden Knieen — — frohtagesmüd — —
— — — — — zerteilt — — — —

Die Musik verstummt. Nach einer Weile kommt ein Diener und zündet die Lichter auf dem Tisch neben dem Ruhebett an (wieder ab).

Bernhard:

(Kommt nahe an das Licht heran, hält die Hände verbergend im Bogen um die Kerzen, darüber wegschauend.)

Leugnendes Licht in tiefer Nacht,
Ebbe hinan, Dunkelheit, lichtlos spreche zu mir.
Enthülle Schmerzen, die längst vergessen geglaubt,
aufblühe im Schmerz, zuckend und windend,
Stunden, die längst verrauscht, demutvoll neiget
das dunkle Auge zu mir.
In tastenden Fingern schluchzen Sünden,
in suchenden Augen stöhnen Bitten.
Wende, du, lichtlose Stunde, wende dein lichtloses
Geben, Verstehen zu mir.
Siehe, ich neige verzweifelt mein junges Leben
grußgebeugt, betend zu dir.

Heilwig (ein Bild Lukrezia Borgias):

(Sie sieht den Bruder nicht.)

Der Mond plätschert im Garten,
wirft Wellen um Bäume und Büsche.
Rieselnd herunter fallen Triolen
kühl und heilend, o — — —!

Vater (sieht den Sohn nicht, setzt sich an das offene Fenster):

Wiederkehrende Nacht — — — —
in deinem Schimmer glüht Leben,
von mir gepflanzt, gehütet, beschützt.

(Heilwig kommt näher, setzt sich zu seinen Füßen, den Kopf in seinem Schoß. Sie küssen sich.)

Vater:

Deine Seele — — gezeugt in silbernen Stunden
süßens Vergessens — — leuchtet — — deine Seele — —

Vater:

Wer ist — — — —?
Die Hütte deiner Hände ruft zum Kommen,
dein junger Leib — —
ein brennend Licht auf dem Leuchter meiner
Wünsche, schaukelnd wiegt sich Blut, gelbstrotzend,
Stimmen auf und ab, und Ringe schwefelblau, stürzen,
zittern, wiegen sich, aufsteigend, niederbeugend,
Nacht biegt unsere Herzen zusammen,
Nacht gab dich mir.
Das Licht entflammt — — — — —
Du? Ich?
Wer ist? — — —

Heilwig:

Wie flimmernder Goldstaub
wirbeln Wünsche um unsere Glieder.
Dein Auge flüstert, dein Auge reißt meine Hände
zum Geben zu dir.
Der Vögel Lockruf in deinen Worten,
in deinen Worten der Blumen lockender Duft,
gebreitet Wissen und Wünschen in uns.
O, lächelnder Glutdurst unserer stillen Stunden,
o, lächelnder Hunger, der niemals landet,
nicht endet, — — —
glutender Hauch auf pressenden Lippen,
es baut dein Auge Brücken!
Nimm hin, was dein, von dir geboren, von dir
gezeugt, dein Eigentum.

Vater:

Rotlila fiebert dein Auge,
zuckt die Hand im Griff der Seligkeit nach mir!
Ich trinke, verbrannt und verzehrt,
Dein junges Sein in mich.
Quirlendes Mondlicht, das ausgebreitet in Sehnsucht,
wegerfüllt, zittert in uns.
O, Heilwig, süßestes Licht aller Erdenleuchten,
wann brennt den Docht verzehrend die Flamme,
die glutverheißend schmolz meiner Sinne Kraft?
Es glättet die spielenden Finger!
Bohre, stoße, zerstörend den Wunsch in den Kessel
der Sehnsucht meiner Gedanken.
Du Blütenduft brennender Kerzen,
Silberlaut süßer Töne,
Aufsteigendes Zittern meiner Wünsche Unendlichkeit.

Heilwig:

Flugmüde sinke ich, du, du, wo bin ich? — — —
Um uns strömt Wunsch und Wunsch
und mehr und mehr — — —
Streichelnde Hände — — — —
Tropfen glänzen — — — fallen — — fallen,
schleimweiches Sinken im Du.

Vater:

Siehst du den Freund im nächtlichen Glück
versunken, hinabgetaumelt,

wispern und raunen, küssen und kosen
mit nackten Blumenweibchen — — — —?
Laß sein, laß sein, laß sein,
es winkt des Reigens buntes Band.

Heilwig:

Heilige Nacht, umfange uns still!

(Vater und Heilwig ab.)

Bernhard:

(eilt nach, hält inne mitten im Zimmer, schlägt sich vor die Stirn):
Schwester, Schwester, o süße Schwester!!!!!

(Er hebt ihr Tüchlein auf, preßt sein Gesicht hinein.)

Wahnsinn legt dunkle Schwingen
grauenvoll, unheilvollbeladen auf mich.
Schwester, Schwester, o süße Schwester!

(Er stürzt an das Bett des Vaters. Wühlt über das Kissen.)

Nie lag gebettet auf neckenden Spitzen,
auf kühlenden Linnen
blutglutentfiebernd, Auge in Auge,
Wange an Wange sich schmiegend,
zärtlich umfaßt euer Kopf — — — nie!

(Schlägt die Decke zurück, streicht über das Laken.)

O glattes Tuch, gebreitet, hingestreckt,
um müde Glieder zu umfassen, zu schmeicheln,
nie ward zerrütet, faltig aufgebauscht,
zerknüllt in brünstiger Lust verzückter Sinne.

(Streichelt die Decke.)

Nie hülltest du, verstecktest du
feste süßer Sinne —
wo blieb die Tat, die Tat,
die ausgelöst, entsühnt gebrochene
Hände zittern ließ? — — —
O Wahnsinn, Nacht, o Nacht,
ihr finsteren Vögel schlaget
eure Fittiche um mich,
wo blieb die Tat, die Tat?

(Er löscht alle Lichter, setzt sich auf das Ruhebett, das Tüchlein von Heilwig in der Hand, preßt es wieder und wiederum an das Gesicht.)

O Schwester, Schwester, süße Schwester,
dein Bild um mich in jeder Stunde
meiner Irrfahrt — — —
Leben warst du in Dunkelheit,
in lichten Stunden aufblitzendes Glück — — —
vorüber, vorüber — — — erloschenes Licht — —
das Lächeln deiner nackten, ros'gen Sohlen
in mir,
wenn dunkle Taten, dunkler Träume, aufgestaut in Schaum
verruchter Lust mich fassen wollte.
Die Bitten deiner weißen nackten Arme
zerschlug den Brudermord.
O Schwester, Schwester, süße Schwester!
Es lastet Nacht in mir — —

in Wahnsinn rast mein Blut.
Dein weißer nackter heil'ger Leib,
gegeben mir als Knabe zum Erkennen — — einst — —
Wo finde ich — — — —?
Mir graut — — —
Ein Schauer brennt in meinen Fingern,
die lüstern wünschen
deinen Atem, hinringend weich aus süßer weißer Kehle,
zu beenden — — — —
Abgestürzt ruht Welt in meiner Hölle,
o Zerrbild süßer Schwestern, o grauenvolle Ausgeburt
zerstörter Sinne — —
dein trunken Wollen bricht um mich,
mit Wucherhänden greifen Wünsche, rasen,
du tolles Brachfeld aller Schwestern,
die mir gegeben einst als Licht,
zum Schauen, zum Erkennen,
verweht, versunken, — — — immer — — immer.
Du brennend Scheit der Lust, du Irrbild aller Väter,
hinweggeworfenes Höllensein,
du raubtest, stahlest, nahmst, was nimmer dein.
O Schwester, Schwester, süße Schwester,
dein Leben furchtbar, atemstockend,
stürzt meine Hände meinem Vater
an das Leben.

(Draußen leise Musik, schwillt auf und ab. Der Vater kommt herein, sieht den Sohn nicht, zündet die Lichter an, sieht den Sohn, erschrickt erkennend.)

Vater:

Gib Raum dem Licht, das nie
geleuchtet, sterbend nun erfaßt — — — nun.

Bernhard:

(Schweigt.)

Vater:

Gib deiner Blicke Unrat endlich Ruh,
es leuchtet Tag auch dort, wo Sonne nie gelebt — — —

Bernhard:

(Schweigt.)

Vater:

Gib Raum dem Glück, das nie genossen,
verzichtend lächelt — — — immer — — immer.

(Bernhard erwürgt den Vater, der Tisch mit den Lichtern fällt.)

Bernhard:

O Schwester, Schwester Tat entsühnt.

(Musik verstummt. Mond erfüllt das Zimmer. Bernhard neben der Leiche.)

Bernhard:

Klopfender Pulsschlag — — — — Nacht — — Nichts — Ich,
ich bin — — — — ich, Nacht, ich.
Die Stunde fließt — — —
zerstechend brandet Blut gegen Augen,
Schreie kochen im Wahnsinn,

Schreie fallen auf Ketten,
Ketten, Ketten.
Auf Tränen hocken Worte,
auf Tränen ringen Gebete,
auf Tränen ruht die Nacht.
Die Stunde fließt — — — —
Klopfender Pulsschlag, Nacht, Nacht, ich,
ich bin, ich Nacht,
Sonne fern in fremder Herzen Welt.
Lichtausgestoßen, lichtermattet,
Schreie spitzen Taten, Nacht, Nacht,
klopfender Pulsschlag,
klopfend, klopfend, hämmernd, mahnend,
klagend, richtend, zweifelnd, zweifelnd — — —
Ich bin, Nacht — — — Nacht — — — Nichts —
— Nacht — — Ich.
Die Stunde fließt — — —
Nacht — — — Nacht — — — klopfend — —
— mahnend — — Ich.
Schwester, Schwester, furchtbare süße Schwester, du — — —

Oesterreichische Erzähler

Von Franz Theodor Csokor

Eduard Paul Danszky

In des jungen Wieners Eduard Paul Danszky Roman „Die neue Judith" (Verlag S. Fischer) wird — episch zum erstenmal durch einen Arier — das Thema „Die Jüdin" abgewandelt, ein Thema, das österreichischen Dichtern häufig nahe lag. Man entsinne sich Grillparzers bekannten Epigrammes und seiner „Jüdin von Toledo"; man denke an Schnitzlers „Weg ins Freie", an Brods „Jüdinnen", Romane, hinter denen allerdings das stark jüdisch nationale Gefühl ihrer Schöpfer durchleuchtet. Danszkys Werk kommt von der Gegenseite. Vor dem Problem „Judentum" will es mit deutscher Gewissenhaftigkeit Erlösungsmöglichkeiten ergrübeln und gelangt — auf anderem Wege — zu dem gleichen Ergebnisse, wie die jüdischen Dichter: Es liegt beschlossen in der starren Zone der Rasse. Das „Du sollst dich nicht vermischen mit andern Völkern", dieses Grundgebot der Bibel, bleibt Fluch, Qual und Kraft des Judentums. Bei Danszky wird solche Erkenntnis einer Jüdin. Das Weib in Dingen des Blutes hellsichtiger als der Mann wächst zur Prophetin ihres Volkes. Geht weiter noch als Hebbels Judith, die sich Tod heischt, wenn des Holofernes Same Wurzel schlüge. Tötet den Keim.

In der deutschmährischen Judenschaft fußt Danszkys Roman, in diesem seltsamen Flecken der Diaspora, wo jahrhundertelange Erdnähe das Blut der heimatlosen Kinder Ahasvers gefärbt, doch nicht besiegt hat. Die meisten seiner Varianten sind in dem Buche vertreten, vom antisemitischen Assimilanten und Anglomanen bis zum frommen Talmudweisen; vom hysterischen Einfühlungsdrang bis zum messianischen Glaubensstolz. Aus allem aber ist ein Stück in der Heldin, in der Fabrikantentochter Judith Münz, ein Stück jenes Geistes des Widerspruches, der Mosis Heer in der Wüste stets aufs neue straucheln und sich erheben ließ. Ueber ihr, die sich an Weigand, des blonden Gesellschafter des Grafen, verliert und, schwanger geworden, aus einer Rebellion ihres trotz aller Hingabe fremd gebliebenen Fleisches heraus die Frucht, „das Kind des Holofernes", vernichtet, wuchtet groß und finster die Tragödie des Judentumes, der Blutring des inneren Ghettos mit seiner ewigen Sehnsucht nach dem unbeschwerten Leben jenseits und zugleich dem bitteren Wissen um die Unüberwindlichkeit seiner selbst. Etwas scheinbar Unmenschliches begibt sich: Eine Frau, die kein Kind will. Aber es ist die Jüdin in ihr, und der Fremde, dessen Same sie gesegnet, hat einmal, ein einzigesmal ihre quälend wachen Sinne überrumpelt mit der hellen Rücksichtslosigkeit des sieghaften Träumers, hat

ihre erotische Bewußtheit in der Gletscherwelt seiner geliebten Berge, die in ihrer grünen Undurchdringlichkeit für Judith zum Symbole der anderen Rasse erstarrt, niederzustoßen vermocht. Dagegen empört sie sich, scheucht den Geliebten durch einen Vorwurf von sich, der ihm für immer den Weg zu ihr versperrt und legt Hand an ihre Mutterschaft.

Und dennoch hätte einer ihres unbarmherzigen Geistes Herr werden können, ein anderer, als der spirituelle Deutsche, der gleich ihr unter der Geißel des Gehirnes steht: Der Maler Orel, Weigands Freund, vielleicht die reifste Gestalt des Buches. Mit dem Blutgefühl des Slawen spürt er sofort, was Jüdin und Deutscher sich erst gedanklich beweisen müssen; in der heißen Tierheit und der religiösen Sucht seines Volkes, halb Heiland, halb Faun (Rasputin) ist er eigentlich Judiths ungebrochener Partner, wäre er der Mann, dem sie sklavisch hörig werden müßte in einer sexuellen Unterwerfung, die dem werbenden deutschen Romantiker nie zuteil würde. So wird er auch der erste, der Judith ihr Blut fühlen macht, vor dem sie aber sofort in richtiger Einschätzung der ungleich größeren Gefahr als Weigand scharf auf Wache steht, so daß er sich mit der melancholischen Geste seiner Rasse begnügt, den Vermittler für den Freund zu machen.

Judiths Sieg über ihre Sinne ist der Triumph des Judentumes in ihr. Er gipfelt in der unversöhnlichen Erkenntnis: „Ich will Feindschaft setzen zwischen deinem Samen und ihrem Samen.“ Ein düsteres Ende, das nur in dem neuen Ziel der Einsamgewordenen eine Verklärung findet: in einem Sichniederneigen zu aller Schwere, Schmach und Verachtung über ihrem Volke, darin sie sich schaut in ihrem Hochmut, Sturz und in dem Sühneopfer, das sie der Idee ihrer Rasse in furchtbarster Selbstentäußerung gebracht hat. Es ist Israels ewiger Ruf zur Sendung Stimme geworden in ihr, jener Ruf, der Sünder, Narren und Heilige fort und fort aus diesem Sauerteige der Völker treibt.

Jettatore

Novelle von Hedwig Ryder

Verflucht sei der Gedanke in deinem Hirn. Verdorren möge die Hand, die du ausstreckst. Möge, was du denkst, wie ein faulender Pilz vom eigenen Gifte triefen, daß es dir klebrig und beizend durch alle Windungen deines Schädels kriechen möge. Möge die Hand, die du nach dem Trunk ausstreckst, um den Brand zu kühlen, in Brennesseln fassen. Ich, ein Edelmann aus der heiligen römischen Stadt, fluche dir. Ich, duca Pietro Sarelli, der im Frack und im roten Reitrock, im Straßenanzug und im Autodreß, im Domino und im Hofkostüm einherging und nun in so bloßer Menschlichkeit, daß es ihm nicht einmal zum Bewußtsein kommt, was ihn umkleidet, ich fluche dir. Ich, der durch ein Portal schritt, das vier Kardinalshüte schmücken, denn vier Kirchenfürsten brachte dies Haus hervor (dies Portal, das sich öffnet und schließt, wie die Klappe eines Herzens), der durch Straßen schritt und Städte, durch Länder, Völker, Welten und Gedanken, ich fluche.

Aber wem fluche ich?

Hört: Im November sind in der Campagna die großen Jagden. Der duca Sarelli gehört der Gesellschaft an und darf sich nicht ausschließen. Ich ritt sie mit. Denkt nicht, das ich irgendwelche absonderlichen Gedanken oder Vergnügungen dabei fand. Keineswegs. Ich war normal, versteht ihr. Ein ganz normaler Mensch, der garnichts weiter wollte. Ich freute mich ohne Umschweife. Aber Herzog X. kannte eine kleine Amerikanerin. Was geht es mich an, ob sie sich liebten oder haßten.

Wir standen in Gruppen umher und sprachen und lachten. Ich stand mit Hochwürden, dem schönen Toni, Grafen Plesco-Terez, dem sich die Soutane an die kraftstrotzenden Glieder schmiegt, wie ein Panzerhemd, dessen Augen Marias Altarkerzen verdunkeln und dessen Abenteuer wie heilige Legendchen die Stadt durchspuken, da kommt die kleine Amerikanerin auf mich zugelaufen und gewirbelt, atemlos vor Lachen, kann kaum sprechen vor Lachen, macht Pausen, weil sie fast erstickt vor Lachen und sagt gerötet und hin und her geworfen von diesen entsetzlichen Lauten: „Oh ich weiß etwas, Sarelli machen sie mir den Hof, damit der Herzog eifersüchtig wird.“ Hochwürden, der schöne Toni, gestört durch ihr Scherzen, sieht sie ironisch an und sagt: „Ein glänzender Witz, Miß Ada.“ Und mit diesem glänzenden Witz zischte mein Leben abwärts, wie ein grüner und leuchtender Meteor, der den Himmel entlangfegt.

Der Herzog schleicht um uns herum, wie ein abgemagerter, böser Hund, Ada leuchtet und wendet sich und geht mit allen ihren Schönheiten in Parade und jauchzt hysterisch, Hochwürden, der schöne Toni, sieht von seiner überheblichen Höhe, mit verächtlich verzogenen Lippen auf das Tierchen und ich bereitwillig: „Warum soll man es nicht tun, wenns ihnen Spaß macht, wenn ich ihr im Augenblick wichtig bin, warum soll ich durch mein Verweigern ihre kunstvolle Berechnung stören" — ihr seht, — lässig — nichts besonderes — ich sagte ihr ein paar nette Worte und lachte. Da fing ich einen Blick auf, den mir der Herzog zuwarf. Die Sonne schien mir dunkel, das Fleisch fiel von den Knochen, und ein, unsinnige Worte hervorsprudelndes, Skelett drängte sich lachend in meine Arme, Totenköpfe über roten Reitfräcken wanderten durcheinander, die Hunde heulten bedrängt und hohl, es konnte nur noch Augenblicke dauern, bis sie sich losrissen und auf uns stürzten und die schwarze Sonne herunterfiel. Alle Drohungen der Welt starrten mich an.

Auf einmal aber schien die Sonne wieder und ich fühlte nichts Unheimliches mehr. Wir stiegen auf die Pferde und die Hunde sprangen los. Ich weiß nicht mehr, wie es war, quält mich nicht damit, daß ich mich erinnern soll, ich weiß es nicht. Es wird wie immer gewesen sein, Pferde, Hatz, Kraft, Schreie, Vergnügen, der Eukalyptushain ddes Klosters, die Aquädukte, ich freute mich an meiner Kraft und Bewegung.

Endlich kam ich von den andern ab, zwischen zwei Erdwellen hinein. Es folgte mir jemand. Ich drehte mich nicht um. Vor mir lag ein glitzernder Steinhaufen, auf dem ein Arbeiter faul und zufrieden hockte. Mit dummer Zähigkeit wollte ich erst den Steinhaufen erreichen und dann mich umsehen. Der hinten kommt aber immer näher. Ich höre die vier Hufe fast zugleich auf den Boden klappen und fühle wie das Pferd springen muß. Er kommt an meine Seite, ich spüre ihn, aber sehe nicht auf, wer es ist und reite langsam weiter. — Mit voller Absicht, weil ich weiß, wer es nur sein kann, zwinge ich meinen Kopf gesenkt nieder. Jetzt ist er am Steinhaufen und wendet, daß er mir entgegensteht und ich auf ihn zureite; jetzt habe auch ich das Ziel erreicht, ich hebe den Kopf, er richtet sich auf und brüllt mir blaurot erstickt vor Wut entgegen: „Du Lump verführst meine Braut!" Es war ein Schlag und ich bäumte mich auf wie ein Pferd. Der Arbeiter saß auf dem Steinhaufen und fraß sein Brot. Der Kerl starrte uns an und vergnügte sich an der Freude der Plebs: uns grinsend zuzuhören und mit seinen Glotzaugen zu verfolgen . . . X also schrie blaurot: „Lump, du verführst meine Braut!" Ich bäumte mich. Ich sah vor mir, wie meine Reitschnur sein dickes Blut mit Striemen und Rissen ihm aus dem Gesicht peitschen würde. Ich schreie noch: „So soll sie sich nicht an mich drängen!" und will auf ihn zu, da steigt seine Stute erschrocken gerade in die Luft, er wirbelt sich um sich selbst, das Tier quikt auf, weiß nicht, wie es auf den Boden kommt; er liegt im Staub und das scheckige Tier mit entsetzten gequälten Augen auf ihm. Der Arbeiter mit dem Stück Brot in der Hand springt zurück, schreit mit vollen Backen gellend auf: „Jettatore!", macht Kehrt und läuft schmutzköpfig, mit seinem gelben Hemd, seinen zerrissen hängenden Leinwandhosen und den rissigen Fußsohlen schreiend und unentwegt weiterfressend davon. X. hebt den Kopf, lauscht ihm nach, sieht ihm nach, lächelt leise und gemein, raspelt sich unter dem Pferd hervor, bringt es auf alle Viere, sich hinauf, wendet, ohne mich anzusehen, mir den Rücken und will davon. Ich aber, knirschend in Zähnen und Zügel, muß ihm nachspringen, ihn im Genick fassen — ja, mit meinen Zähnen packen wie ein Wolfshund, — ich stiebe mit meinem Pferd in den blutroten Wind und Nebel hinein, der um mich weht. Da prallt es — ich kann doch jetzt ncht sehen, Ter, warum übernimmst du nicht einmal die Führung? erregt oder verwirrt an den Steinhaufen und fällt. Oh, wo ist Treue? Dein Fall bringt mich um meine Gerechtigkeit. Und ehe ich aufkomme, ehe das Tier tot ist, ist X. lange hinterm Horizont verschwunden und ich könnte ihm nicht einmal eine Kugel nachsenden. Dürfte man's doch! Ehe ich in die Stadt kam, war es so spät, daß ich ihn nicht mehr daheim angetroffen hätte, aber bei Donna Erika würde er sicher sein, das wußte ich.

Donna Erika lud mich zum Donnerstag abend ein; ich wollte hingehen. Selbstverständlich. Außerdem wußte ich, daß Natalia dort sein würde. Und Natalia liebte ich. Ich wollte hingehen. Selbstverständlich. Und außerdem wußte ich, daß ich X. dort treffen würde. Und X. haßte ich. Ich konnte mich nicht mit einem Gedanken schleppen, den ich erst mühsam zurecht pressen mußte. Ich konnte mich nicht in eine Beleidigung auch nur die kürzeste Zeit finden. Und X., der mir entwischt war, mußte mir persönlich stehen. Ich traf alle, nur die beiden nicht. Natalia hatte zum krankgewordenen Vater aufs Gut reisen müssen, und X. war selbst krank und ließ sich für die ersten Abendstunden entschuldigen. Später erschien er. An Donna Erikas Seite konnte ich ihn nicht stellen. Ich wartete. Indessen lachten und schwatzten die beiden. Mit einem Male aber zog es sich wie weiße Streifen über

ihre blauen Augen, das Gesicht wurde kalt und glasig, die Haut verfärbte sich und schauerte. Der Mund blieb offen, sie stand zusammengezogen, als wäre ihr Fleisch erfroren und könnte bei einer Spannung brechen, und starrte X. an. Sie mußte etwas Furchtbares gehört haben und X. nickte beteuernd mit dem Kopf und bejahte — bestätigte mit Händen und Mienen, was er eben erzählt.

Ich laufe auf und ab durch die Zimmer und warte auf den Augenblick, wo ich allein X. gegenüberstehe. Ich muß ihn fassen. Das Gastrecht, das ich verletze, ist mir im Augenblick ganz gleichgültig. Denkt nur, was mir geschehen!! Immer blinder werde ich vor Wut, kaum, daß ich noch irgend etwas um mich bemerke. Mir kommt es dunkel so vor, als wenn ab und zu einer dem andern etwas erzählte, worauf der bestürzt aussieht, vielleicht, daß X. einen bösen Sturz getan und sich den Fuß verstaucht — so lautet die Fabel. Auch in den Gruppen spricht man davon. Man will tanzen? Gut, man soll tanzen. Ach so — man sagt es wahrscheinlich, weil ich mittanzen soll. „Principessa, darf ich?" . . . Da beugt sich irgend ein Kerl von hinten über die nackte Schulter und flüstert, den Mund dicht über dem Blitzen der Brillanten, ihn tief und durstig in der rosigen Schale vergrabend (ihr Liebhaber etwa? Was geht es mich an), ihr etwas ins Ohr. Auch sie zuckt zusammen. Was haben die Leute heute? Aber unvermutet, wirklich, ich bin ganz unvorbereitet, dankt sie für den Tanz. Was heißt das? Weiß Gott, womit der Kerl, ihr Liebhaber, drohte. Daß es mir gar nicht zum Bewußtsein kam, wer es war? Hier bahnt sich doch offenbar ein Skandal an.

Oh Natalia, Natalia! Wir! Wie freue ich mich auf deine Frische und Gradheit. Wann werde ich bei dir ausruhen können von aller Welt? — Trotzdem bringe ich den Abend bei Donna Erika zu Ende, aber ich kann nichts mehr richtig auffassen. Ich bilde mir sogar ein- oder zweimal ein, daß mir Leute ausweichen. Und X. entschlüpft mir trotz allem unbemerkt.

In der Nacht noch bin ich ihm in die Wohnung gefolgt, wir wählten Pistolen, er bekam eine Kugel durch den Arm.

Die Tage ohne Natalia zu verbringen, war schwer. Ich konnte nicht mehr mit hundert Kleinigkeiten lachend oder sorgenvoll zu ihr kommen. So vieles mußte ungesprochen bleiben. Das lastete auf mir und machte mich verdrießlich wie eine Regenwolke, bis meine liebe Sonne wieder scheinen würde. Und so verlegte ich die Ursache einer Peinlichkeit und ihre Wirkung auf mich, in mich hinein — während sie doch außerhalb aufsprang und sich entwickelte, während doch meine lieben gesegneten Mitbrüder dabei ihre Hände (und jeder dachte, ich wasche sie in Unschuld) im Spiele hatten. Man war kühl mir gegenüber, ich behauptete, man mied mich. Am 27. November sagte mir Ballotti unsere Tibersegelfahrt ab. Grund: plötzlich eingetretene Erkältung. Er trug zwei Tage wirklich ein Halstuch, und ich bat ihm meinen heimlichen Verdacht ab.

Den Tag darauf will ich auf dem Pincio an den Wagen der Herzogin Centiglione treten, als er bei meiner Annäherung sich schnell in Bewegung setzt. Sie hat mich nicht gesehen, aber ich brauchte ein, zwei Minuten, um mir das klar zu machen, um meine Verdutztheit niederzukämpfen.

Donna Erika braucht in der Oper ein Glas; sie nimmt es von dem andern, der es zugleich mit mir reicht und nicht von mir.

Noch einer hat das Buch, das er mir gelegentlich geben wollte, gerade heute — oh, wie leid es ihm tut, einem andern geliehen. Ich komme in den Klub Della Raccia und erhalte eine Spielabsage nach der andern.

Die Händedrücke scheinen mir merkwürdig kühl und knapp.

Und so weiter . . . in der Art ging es weiter, wahrhaftig, mir wurde klar, etwas stimmte wider mich. Nach nicht ganz drei Monaten war das Geschick vollendet. Nach nicht ganz drei Monaten stand ich einsam da. Man war mir ausgewichen (oder hatt' ich es nur so verstanden?). Ich hatte mich danach zurückgezogen, ich konnte nicht dagegen an, es hatte sich in mir der Gedanke festgesetzt, daß man mich nicht wollte.

Warum darf einem ein Mensch unsympathisch sein? Warum darf man einen Menschen zurückweisen und ihm zu verstehen geben: ich mag dies nicht? Wer das tut, war nie heimatlos und vertrieben und findet für die kleinste Wunde eine sichere Heilstätte. Wo ich aber durch ein Lachen und ein Mitlachen mir ein Gegengewicht konstruieren wollte, da stieß ich auf Ablehnung und kaum verhüllte mißächtliche Wut und ich konnte nicht herausbekommen wieso? So schlau war man schon, daß ich keinen zur Rede stellen konnte. Ich flüchtete zu ihr, die meine ewige Heimat ist, und Natalia lächelte verklärt und wollte mir das Mißverständnis ausreden. Ich nahm sie, mir angetraut, mit hinweg vom Gut in unsere Stadt und war wieder glücklich und froh.

Und auch diese unschuldige Frau wurde von der Welt gemieden. Man mied sie! Sie gab es nicht zu, leugnete jede Kränkung, bis sie eines Tages weinend zusammenbrach: „Ich fürchte mich vor dem ersten Mal, wo man sich weigern wird, uns die Hand zu geben." Herr im Himmel, warum? Warum darf ein Mensch dem andern verächtlich sein?

Nun horcht auf: Eines Tages fuhr Natalia in ihrem eigenen Wagen vor ihrem eigenen Hause vor (ich stand hinterm Fenster und freute mich an ihr) und ihr Diener, freiwillig zu ihrem Dienst verpflichtet, springt vom Bock, tritt an den Schlag, hält tief sich verbeugend, in einer Hand den Hut und legt die andere auf den Rücken und seht, die Hand, seht hin — macht das Zeichen wider den bösen Blick. Die corni, jetzt weiß ich. Jettatore und jettatrice, der Unglücksbringer und sein Weib. Wen wir anfassen, der vergiftet sich an uns. Ich stürze hinunter, kalkweiß, und Natalia erschrickt und schreit auf, und ich fasse den Kerl an beiden Schultern und starre ihn an, der glühheiß wird und stottert und schluckt, aber was ich in den Bedientenaugen sehe, die mir das erste Mal so menschlich nahe kommen, diesem Bedientengesicht, das ich zum ersten Mal mit Wärme und Form so nahe über mir spüre, ist eine Vision. Eine weiße staubige Landstraße, und graue staubige Bäume, und einen sonnenglitzernden Steinhaufen, von dem ein Kerl schreiend aufspringt: „jettatore" und X., der ihm triumphierend nachlauscht und sich unter dem Pferd vorrappelt und zur Stadt hinkt und in alle Salons hinkt und erzählt: „Ich bin gestürzt, denken Sie, was mir geschehen ist, das ist ja ein jettatore." Und jeder flüstert es dem andern zu, und jeder zieht erschrocken Hand und Fuß zurück, an die ich stoßen könnte, und gürtet sich mit den corni, und die Damen danken für den Tanz.

Und Monate vergingen. Wir mit ihnen. Es ging bergab mit uns. Gemieden, geflohen, verpestet, wie wir waren, losgerissen von aller Zusammengehörigkeit, konnte ich in der im Zusammenhang sich aufbauenden und arbeitenden Welt nicht mehr mittun. Ich habe ohne den Rat der Fachmänner, die früher mir halfen, Vermögen verspekuliert. Vielleicht wandte sich mein jetzt nach innen gerichteter böser Blick gegen mich. Hatte ich nicht durch Fehlschläge klar meine furchtbare Eigenschaft bewiesen. Mit mir arbeiten wollte keiner, was ich allein unternahm, mißglückte aus Mangel an helfenden Händen, aus Vorurteil und Widerwillen gegen mich. Natalias Vermögen, mir nach dem Tode des Vaters so vertrauensvoll in die Hände gelegt, ging mit hinab. Unser Palazzo verkaufte ich an einen Fremden und legte das Geld auf einer Schwindelbank an, die verkrachte. Der Grundbesitz wurde parzelliert, um sich so besser zu verkaufen. Aber wer baut auf dem Unglücksboden sich sein Haus, auf daß auch er geächtet werde, die Haare seines Hauptes verstreut über die ganze Welt, der Staub seiner Gebeine verweht über die Städte und Länder der Menschen, daß auch er getilgt, verweht, vergessen sei? Der teure Baumeister und der Vermesser, die hohen Steuern fraßen den unfruchtbaren unverwertbaren Boden. Sie rissen meine Erde an sich, die schließlich, ich weiß nicht wie, dem Baumeister gehörte. Unsere Kunstsammlungen gingen weg, alles ging weg. Von beiden Geschlechtern wir die einzigen, denen kein Verwandter mehr helfen konnte. Eine Zeit lang lebten wir im Ausland, aber Natalia wurde krank und mußte wieder in die heimische Luft. Majestätische Hilfsgebärde bot sich mir kein zweites Mal, nachdem das Geld, das ich aus der Privatschatulle erhalten, daraufgegangen war, als Natalia gesund werden mußte. Auf ein Amt, das mich hätte ernähren können, sollte ich demütig Monate warten. Wovon sollten wir derweil leben, und wo hätte ich den Lumpen gegenüber Geduld und Demut gehabt? Da wollte ich mich durch meiner Hände Arbeit ernähren und tat den Schritt hinab, der mich nun auch für das bescheidenste Amt untauglich machte, als Deklassierten — selbst hier noch. Nun wurden wir wirklich Bettler. — Als Arbeiter nimmt mich keiner, oder die andern bringen mein Gift in Erfahrung und vertreiben mich. Wir sind bettelarm geworden — nicht nur Redensart, in der Tat, Bettler mit nur einem zerrissenen Kleid, einem Mansardenzimmer und Hunger.

Ich bin krank in Bologna, wo man uns nicht kennt. Wir haben nichts Kräftiges zu essen. Da geht Natalia stumm fort. Aber heimlich schleiche ich nach. Sie steht sich an die Ecke, sie will sich verkaufen. Um meinethalben. Ihr süßes Fleisch in Tausch geben gegen geschlachtetes, kräftiges, das man kochen kann. Mit ihrem Fleisch und Blut wird sie mich ernähren. — Auf dem Totenbett vergesse ich nicht die kleinen, zarten, rotblonden Löckchen, die im Laternenschein zittern und die der Wind nach vorn treibt. Die Nacht wirft dunkle Schatten auf das Gesicht, aber hell bestrahlt die Straßenlampe die gewölbte Stirn. Ihre Gestalt ist verhüllt von der Nacht, von dem schwarzen venezianischen Fransentuch, in das sie sich hüllt, aber es ist sicher nicht der Wind, der das unmäßige, undurchdringliche Schwarz wallend hin und her wirft. Natalia bebt. Da kommt ein Mann daher, und ehe ich ihn anspringen kann, hat er Natalias Kinn gefaßt und wirft mit einem derben Ruck ihren Kopf in die Höh'. Mit gebrochenen Augen und offenem Mund bleibt ihr Kopf willenlos zurückgeworfen,

nach oben starrend, — ohne daß sie ihn ansieht, ruht das vorgeschobene Kinn in seiner Hand. Ich aber sehe, es ist Giulio, Giulio der Diener, der mich mein Schicksal begreifen ließ. Und als hätte er sich verbrannt, springt er zurück und läuft ein, zwei Schritte ins Dunkle. Aber schon ist ein anderer Mann bei ihr (während ich gebunden an Körper und Seele vor Grauen unbewegbar in meiner dunklen Tür stehe). Da bleibt Giulio stehen, hebt die Hand, eine Hand, hell beleuchtet vom Licht, während der Mann unsichtbar im Dunkel untertaucht, und wie ein gespenstisches Signal aus einer anderen Welt leuchtet zu dem, der sich dem Weibe nähert, das Zeichen hinüber, das Zeichen! — Ich ziehe Natalia fort. Aber es ist kaum nötig. Sie wäre allein geblieben. Kein Mann will die Straßendirne, die eine jettatrice ist.

Mysterium

Von Fritz Köpp

Bei Nacht gehen die Mädchen dahin und tragen
Ihr Schicksal in angstverschütteten Händen,
Bei Nacht zuckt durch alle ein wirr-unwirkliches
Wagen,
Stehen fliegend verflackt, lichtloh in fangenden
Bränden
Bei der Nacht.

Bei Nacht
Tritt es gazellenleicht auf schnellhinfliehendem Fuße
Leise lächelnd des Tags, teilend Stunde und Kreis,
Stammelnde Bitte zugleich, Gebet und Beichte
und Buße
Kommt es herab vom Mond, blühender Silber-
preis.

Keinem verrat ich euch, ihr spielend gefaltete
Finger,
Keinem, daß niemand nicht ahnt, was hinter
Wolken ihr denkt,
Denkt, dem steinernen Freund, geweihtem heiligen
Jünger
Habt ihr euch lächelnd verschenkt
Bei der Nacht,
Ihr Geliebten!
— der Nacht! —

Die Versuchung auf dem Berge Dag

Von Adrien Turel

Hundertsiebenundzwanzig Tagereisen weit von hier nach Sonnenaufgang lebte einst ein Heiliger namens Sanga.

Er hieß der Wurzelnde, der silberne Busch, der Menschenbaum, der Allverbrüderte, der Gottversöhnte — seiner Beinamen waren neunhundertachtzehn in allen Sprachen des Ostens, denn bei allen diesen Völkern war er berühmt wie Wasser, Luft oder Feuer, mit stillem, unausrottbarem Ruhm.

Wo immer ein Mensch so selig war, daß er zu vergehen meinte ins süße flutende Leben der Welt, gedachte er Sangas, des Sinnenden, der dort irgendwo in flimmernd heißem Sande der Djungellichtung Jahrzehnt um Jahrzehnt in der Kniebeuge niederhockte.

Zuweilen kam ein Pilgrim an Sanga vorüber, scheuer Ehrfurcht voll und ohne ihm allzu sehr zu nahen, zog dann weiter durch die Lande und sprach zu ihm von den Menschen: Ich bin ihm auf hundert Schritte genaht und ich habe ihn gesegnet. Ich habe kein Wort gesprochen und trat behutsam auf mit bloßen Füßen aus Furcht, seine unbedingte Ruhe zu erschüttern, denn sein Leben ist geruhig wie der Schlaf eines Kindes. Wer seine Augen nur von ferne sieht, der weint vor Sehnsucht nach einem ähnlichen Frieden.

So lebte Sanga eine stumme Predigt zur Verklärung.

Die Jahre flossen unverspürt an ihm hernieder wie die strömenden Gässe der Regenzeit.

Er lebte von den Pflanzensamen, von den Düften, die im Winde sind.

Luft, Wasser und Sonnenbrand hatten schon längst den Zunder seiner Kleider hinweggespült, aber niemand nahm seine Gerippesblöße gewahr, denn es war ein seltsames Wunder an ihm geschehen. Bart — und Haupthaar waren ihm schlohweiß und dicht wie das Schilfdach einer Schifferhütte bis auf den Boden gewachsen, und im dürren Sande Wurzeln schlagend, war jedes Härchen von neuem emporgesprossen bis die hockende Gestalt gänzlich in einem silberflimmernden Busch verschwand. Nichts von ihm schaute daraus hervor als seine braun gegerbten Kinnbacken und unter der gewaltigen Stirn der Abgrund seiner Augenhöhlen.

Das war das Große an ihm. Man pries ihn selig, weil er, die Grenzen sprengend, in denen die Art der Menschen geschlossen ist, in die Erde hatte wachsen können wie ein Baum.

Nur noch zwei Heilige galten ihm gleich: Susch, der Tiefbegeisterte, der im Garten Dalkaleh Knospen, Aufgehen und Verblühen einer Rose betrachtend, so ganz aller Dinge vergessen hatte, daß die zehn Fingernägel seiner Hände, in brünstigem Gebet ins Fleisch seiner Brust gepreßt, ihm durch die Rippen ins Herz gewachsen waren; und der starke Griffath, der mit einer heiligen Kuh ein lebendiges Wesen erzeugt hatte, halb Stier, halb Mensch und von gewaltiger Kraft.

Die Wissenden sangen den Ruhm dieser Männer: „Das Leben des Menschen gleicht dem Blitze, der aus der Wolke sprüht, die Eiche zermalmt und in der Erde zerfließt. Aus dem All zum All, aus dem Nichts zum Nichts huschen wir durch eine Spanne Selbstgefühl.

Dieser Dinge vergaßen wir fast. Das menschliche Leben, das ein Durchgang ist, hielten wir für eine Vollendung.

Abgeschnürt vom allpulsenden Fluten der Welt, waren wir dicht daran, in unserem Stolz zu verhungern, denn das All ist uns gram um unseres selbstgefälligen Dünkels willen.

Diese Heiligen schmeichelten sich wieder zu den Brüsten des Lebens, sie machten die Quellen wieder sprudeln, sie brachen die Schranken und versöhnten uns mit der Welt.

*

Im dreiundachtzigsten Jahr von Sangas Einsamkeit geschah es, daß die Dämonen sich wieder in der Hölle Faltakresch versammelten.

Nirgends fühlte sich der Fromme so beengt und gefährdet wie dort, nirgends fand das Böse, Gottfeindliche so bereitwilliges Echo wie in diesen dunkeln Gewölben.

Wie das Geigenholz den Ton aufsaugt, und sich nach ihm verwandelt, so war dieses Gestein gesättigt und gemodelt von zehntausendfachen Lästerungen. Nur das Giftige, Schlechte, Bittere, Teuflische erscholl in diesen Räumen voll und laut. Worte des Aufschwunges, des jubelnden Gebetes erstickten und zerbrachen im hundertfältigen äffenden Widerhall.

Drum nannten die Menschen dieser Gegenden den Ort Faltakresch ya gurb, das Haus, wo man nicht beten kann.

Die Geister des Uebels gingen geschwellten Mutes hier miteinander zu Rate.

Zum Teufel der Wollust sprach einer von ihnen: „Warum versuchst du nicht Sanga? Heilige in ihrer Enthaltsamkeit sind wie Traubenbeeren, die ihre Süße lange und geizig aufgespeichert haben zu einer großen Ernte. Wer durch Jahrzehnte hindurch gedarbt hat, den macht schon der Anblick des Glückes schwindeln und trunken."

„Nein," sprach der Lüsterne, „das geht nicht an, Andere waren so, drum habe ich sie foltern können, aber Sanga verleugnet die Wollust nicht. Jeder Stein ist sein Bruder, von jedem Strahl der Sonne erwartet und genießt er Wonnen der Befruchtung. Keine Blume oder Bajadere hält sich jeder

Freude so bereit. Er ist ein saugender Schwamm, ein durstiger Abgrund, eine Höhle, in der alle Melodien zusammenklingen, die die Luft herträgt. Er ist trunken von der Welt, was soll ihm ein Weib bedeuten? Er ist berauscht vom Ganzen, was soll ihm der winzige Teil? Dem, der von innerer Weite stündlich in Gott zergehen will wie ein Körnchen Salz in strömenden Fluten, was kann ich ihm bieten, was seinem Gaumen nicht schal dagegen wäre wie laues Wasser?"

„Ja," grollte der Teufel des Geizes, „seine Seele weht ins All, wie eine Flamme, die sich vom Scheiterhaufen fortsehnt, den sie verzehrt. Sein Geist umspannt das Ganze, fassungslos. Ich kann ihm nicht mehr schenken, was er nicht bereits besäße. Und würde ich ihm die Schätze dreier Welten zu Füßen legen, wenn die Mittagssonne sie am prächtigsten glitzern machte, was wären sie dem Manne, in dessen maßlosen Träumen die goldenen Gestirne fluten wie Staub im Sturm?"

Sie alle verstummten grimmig, aber der Teufel Krmakr sprach unter ihnen: „Sanga ist nicht unverwundbar, ich werde ihn vernichten."

„Wie willst du es beginnen?" fragte der Dämon der Fleischeslust.

„Was kümmerts euch? Die Sinnlichen mögt ihr verlocken, den Geist kann nur der Geist verführen. Wo der Rausch der Seelen beginnt, da hebt meine Ernte an."

Aus dem verworrenen Lärm der andern fuhr Krmakr hinaus.

Vor der Höhle sah er, daß es ein köstlicher Abend war.

Durch die rosige Luft strich er dahin, wo der Beschauliche lebte.

Um Sanga herrschte derjenige Zustand, den wir Menschen tiefste Stille heißen. Vernehmlich waren dem Ohre all die feinsten Geräusche, die sonst jeder Laut übertäubt — man hörte das Pulsen und Atmen der unbelebten Dinge.

Am Rande der Lichtung lagen Tiger ausgestreckt. In warmem sammetweichem Sande reckten sie sich katzenhaft grausam und schwelgerisch wie auf weichen blutgefüllten Leibern.

Der Arge nahm die Gestalt eines Skorpionen an und kroch zum Heiligen hinüber. Mit seinen Zangen kniff er blitzschnell und behutsam Härchen um Härchen bis zum letzten ab, dann verwandelte er sich in einen sanften, lindkühlenden Hauch und trug Sanga durch die strahlende Luft davon.

Ueber sieben Königreiche bis auf die Spitze des Berges Dag, dessen Größe so unausmeßbar ist, daß auch die leichten Federwölkchen, die am Abend zuletzt von allem Irdischen das Sonnenlicht bewahren, kaum an die Hälfte seiner Höhe streiften.

Von dort ließ der Dämon den Sinnenden die blühendsten Reiche der südlichen Welt schauen und fragte ihn: „Ist die Welt nicht schön?"

Sanga zuckte mit keiner Faser, sich nach der Honigstimme umzuwenden, die hinter ihm flüsterte, aber er senkte seine des Lebens entwöhnten Augen auf die unermeßliche Tiefe und sagte mild: „Ja, sie ist so schön, daß sie verdient, sich nach einem sanften Untergang zu sehnen."

Der Böse fragte wieder: „Und weil sie so schön ist, wünschest du nicht Macht über sie zu gewinnen?"

Der Fakir sagte: „Macht ist Qual. Mein Herz ist kühl und leer wie der Tod. Einwiegen möchte ich die Welt an meinem Herzen."

Da reckte des Teufels Ungeduld die Klauen vor: „So will ich dir die Welt überantworten, daß du sie selig machst nach deinem Willen."

Sanga sprach: „Wer du auch seist, Gott ist viel stärker. Du kannst nicht weggeben, was er unter seinem Fuße hält. Jedes Diebes lächelt seine Wachsamkeit. Den Ehrgeizigen hält er die furchtbarste Strafe bereit: Ausgeschlossen vom ewigen Nichts bleiben sie durch die Jahrtausende in den Strudeln des Werdens gebannt."

„Gott?" wunderte sich der Satan, „du glaubst an Gott? — — Was ist Gott?"

Sanga sann nach: „Der Stein heißt Stein. Der Baum heißt Baum. Ich bin ein Mensch. Du bist ein Narr — was jedes Namens spottet, das ist Gott."

Der Böse fuhr nicht im Zorne auf, als Sanga ihm so zu entschlüpfen schien. Er kroch hin vor des Sinnenden Füße. Schweifwedelnd wie ein Hund und Wohlgerüche dampfend wie eine Tänzerin flehte er zu seinem bärtigen Angesicht empor: „Nicht aus Arglist frage ich dich: was ist Gott. Wer soll mir Antwort geben in der tätigen Welt? Dem Krieger ist Gott ein übermenschliches Schwert, bestimmt, seinen irdischen Erobererwillen zu vollziehen. Dem harrenden Weibe ist Gott Befehl und

Befruchtung. Dem Toren ist er die Wirrsal seines Hirns. Du Friedfertiger, Ehrgeizloser, du Weitausgreifender, dessen Geist in achtzgjähriger Klärung stark geworden ist und rein von allem Bodensatz, sage mir, wie erscheint der Höchste demjenigen, der ihn nicht zu seinen Zwecken mißbrauchen will?"

Der Sinnende gab ihn keine Antwort, viel zu tief hatte ihn die Frage ergriffen. Krmakrs Gegenwart war ihm entfallen, seine Rede hat er garnicht verstanden, aber in des Heiligen eigenem Innern wurde sie im Widerhall noch einmal geboren.

Einsam mit sich in der Unendlichkeit sprach Sanga zu seinem Herzen: „Was ist Gott? Hundert Tagereisen weit von hier haben sich die Menschen unter dem Gesetz meines Wesens ehrerbietig gebeugt. Ich habe wie mit Fühlern und Fingern die Seele fernster Völker betastet. Ich habe das Entlegendste begriffen und das Weiteste beherrscht, mit den Sonnen am Himmel gespielt — aber Gott habe ich immer nur von Innen gesehen."

So sprach Sanga und in gewaltiger Sehnsucht reckte er sich aus seinen Grenzen empor.

In diesem Augenblick verschwand die Sonne unter dem Meere. Die Luft wurde blau, die noch soeben rosig gewesen war.

Lautlos kauernd sah Krmakr, aufwärts schielend, dem Gebaren des Heiligen zu.

Sangas Seele strömte hinaus wie eine gewaltige werbende Melodie: Sehnsucht, Ruf, Befehl.

Sein Wille ging über die Völker wie eine Sintflut, er durchdrang die Wesen wie Quecksilber das Gold, er griff über alle Erdteile hin, umspannte den Erdball, wuchs ins All.

Und was er durchdrang, erfaßte, besiegte, Gedanken, Seelen, Kräfte aller Art, das alles sog er gewaltig im Strudel, an sich heran. Wie Krankenarme, wie rastlose Bienen, schwirrten Sangas Kräfte aus und zwangen den Honig, die tausendfältige Seele der Welt, in seine Scheuern.

Sangas Wesen dehnte sich maßlos, die getürmten Schätze zu fassen.

Sein Hirn und Körper schwollen, seine Umrisse verschwammen, sein Leib wurde durchsichtig, sich verdünnnend, wie Rauch, der einen allzu großen Raum ausfüllen will.

Winzig vor ihm kauerte Krmakr, sich an den Felsen klammernd, um nicht fortgerissen zu werden vom Sturm; denn allerwärts her strömten die Wesen, Fetzen des Alls, in Sanga wie Motten ins Licht. Und ein unersättliches Leben schlang und knetete sie in sich hinein.

Er wuchs empor aus der Dämmerung dem Lichte nach, vom Chaos genährt wie der Turm zu Babel.

Allmählich löste sich das Gebäude auf in langsam wachsenden, verworren kreisenden Qualm, der gewaltig groß vom Berge Dag in die stille Luft bis zu den Sternen ragte.

Im wachsenden Dunkel drehte sich das Ganze, ein Reigen verworrener Riesengestalten, die mit der ganzen Kraft ihrer knotigen Fäuste kaum hindern konnten, daß sie aus dem wirbelnden Ring ins Leere geschleudert wurden.

Aus des Heiligen maßlos geweiterter Brust scholl dumpfes Lärmen, Tosen und Summen verworrener Kräfte.

Nicht mehr die Musik einer Seele.

Könige jauchzten der Nacht entgegen. Reitergeschwader polterten über Chöre friedensseliger Mönche hinweg. In Sangas Herzen wogten hundert Völker, die sich an Geist und Sprache nicht verstanden.

Langsam erliegend rang der Gottsucher mit all dem Leben, das seine Seele nicht mehr zur Einheit bändigen konnte. Machtlos war sein Wille wie ein allzu schwacher Reifen um ein gärendes Faß.

„Wahre die, Sanga," höhnte Krmakr in des Heiligen Todeskampf. „Rette deine Einheit, du wirst das All doch nicht meistern — du wirst Gott doch nicht von außen sehen."

Aber nichts antwortete ihm aus dem Sturm, denn Sanga war nichts weiter mehr als ein zerberstender Ring. Als der neue Tag anbrach, zerfloß er ins All, und hört auf zu sein — weil er das Ganze hatte sein wollen und der Teil zugleich.

Die Architektur des Großen Schauspielhauses

Von Walter Curt Behrendt

Zweierlei durchaus wesensverschiedene, ihren Zielen geradezu entgegengesetzte Bestrebungen beherrschen und bestimmen die Theaterbaukunst der Gegenwart. Einig nur in ihrem Ausgangspunkt, in dem Wunsche nach einer gründlichen Neuorientierung der dramatischen Kunst und in der Einsicht von der Notwendigkeit einer Reform der überlieferten Bühnenbräuche, gehen diese Bestrebungen in ihren Zielen doch völlig auseinander. Auf der einen Seite wird eine Verinnerlichung der dramatischen Wirkungen angestrebt, eine verstärkte Einstellung auf die seelischen Vorgänge und ein eindringlicherer Nachhall des gesprochenen Wortes. Es sollen denach alle äußeren Effekte zurückgedrängt werden, und es wird eine Vereinfachung der Szene und des dekorativen Apparates verlangt, Stille und Intimität des Zuschauerraums. Das ganze Haus soll nur noch Rahmen und Folio für den Schauspieler sein, den schlichten Vermittler des Dichterwortes, der vor einem dunklen Parkett in feinstem mimischen Spiel die letzten und verborgensten Regungen der Seele enthüllt. Auf der andern Seite wird die Verstärkung der dramatischen Wirkung auf dem entgegengesetzten Wege, durch Steigerung des „leidenschaftlichen Zustands", durch Verstärkung der äußeren Effekte, durch Entfaltung von Massenszenen und blendender optischer Eindrücke gesucht. Man will das Theater wieder zum Fest werden lassen, zum Volksfest, das die Menge zu feierlicher Handlung nach des Tages einförmigen Geschäften vereint. Unter dem Einfluß der sozialen Tendenzen, die die Zeit bestimmen, zielt die Forderung auf ein soziales Theater. Statt des höfischen, auf einer bewußt differenzierenden Gesellschaftsordnung beruhenden Rang- und Logentheaters wird eine Lösung angestrebt, die im Sinne des antiken Amphitheaters Darsteller und Zuschauer wieder zu einer Gemeinschaft vereinigt und ein neues Gefühl unmittelbarer Zusammengehörigkeit entstehen läßt. Das Ziel geht dahin, eine Bühne zu schaffen für große dramatische Wirkungen, und ein Zuschauerhaus, in dem diese Wirkungen sich voll und mächtig entfalten können. Demgemäß wird eine flache Bühne angestrebt, auf deren Hintergrund sich die Szene reliefartig entwickelt. Dazu ein Auditorium, in dem von jedem Platz aus die Vorgänge auf der Bühne voll übersehen und das gesprochene Wort eindringlich vernommen werden kann. Durch Einfügung einer Vorbühne in den Grundriß nach Art des antiken Theaters soll eine enge Vereinigung von Bühne und Haus, von Schauspieler und Zuschauer erzielt werden. Die Schaffung eines solchen Volkstheaters neuzeitlichen Geistes stellt — das darf man bei der regen Teilnahme, die dieses vielseitige Problem in der Gegenwart gefunden hat, wohl ohne Einschränkung behaupten — eine der wenigen, vielleicht sogar die einzige gemeinsame große Bauaufgabe der Zeit dar. Zumindest ist dieses Problem in Deutschland, seitdem es durch Goethe und Schinkel aufgenommen, durch Sempers großzügige Pläne weitergeführt und durch Richard Wagners Idee eines nationalen Festspielhauses dem Verständnis und dem Verlangen des Volkes näher gebracht war, nicht mehr zur Ruhe gekommen, und immer wieder werden neue, bedeutende Versuche zu seiner Lösung unternommen.

Diese beiden, in ihrer Gegensätzlichkeit kurz geschilderten Bestrebungen, die für die Theaterbaukunst der Gegenwart bestimmend sind (und die, weil sie mit gleicher Kraft wirksam sind, die Bildung eines einheitlichen Theaterbaustils unmöglich machen) haben in Max Reinhardt einen tatkräftigen Förderer gefunden. Dieser vielseitige und bewegliche Geist, der alle Wirkungen des Theaters kennt und jeder in gleicher Liebe zugetan ist, hat sich mit gleicher Kraft beiden Richtungen dienstbar gemacht und sich hier wie dort mit vollem Erfolg versucht. In dem Kammerspielhaus, das er nach Plänen des früh verstorbenen Architekten William Müller erbauen ließ, gab er das erste und bis heute nicht überholte

Beispiel des intimen Theaters, und in dem nach Entwürfen von Hans Poelzig ausgestatteten Großen Schauspielhaus hat er das Problem des modernen Volkstheaters zum ersten Mal einer überzeugenden künstlerischen Lösung entgegengeführt.

Mit der bevorstehenden Eröffnung dieses Hauses erfüllt sich eine alte Sehnsucht Reinhardts, deren Verwirklichung er in jahrelangen Vorarbeiten und Versuchen entgegen harrte. Und diese Erfüllung langgehegter Wünsche tritt nun zu einem Zeitpunkt ein, wo sie am wenigsten zu erwarten war und wo ihr, äußerlich wie innerlich, die größten Hemmnisse im Wege standen. Mitten im Weltkrieg wurde der Entschluß zur Ausführung des langgehegten Planes gefaßt, wurde der Umbau des alten Zirkus Schumann, in dem Reinhardt mehrfach früher schon sich an dramatischen Masseninszenierungen versucht hatte, begonnen und trotz Revolution, trotz Arbeitsstockungen und fast unüberwindlicher technischer Schwierigkeiten, dank der unermüdlichen Tatkraft des Bauherrn, des Architekten, des Bauleiters (des Architekten Paul Sydow) und zahlreicher anderer Mitarbeiter, während der letzten Jahre zu Ende geführt. Diese Tat verdient allein schon als qualitative Leistung höchste Achtung. Sie verdient diese Anerkennung um so mehr, als das entstandene Bauwerk sowohl in seiner Anlage und Einrichtung als auch in der künstlerischen Durchbildung in der Welt ohne Beispiel ist.

Die Schwierigkeit und Eigenart der künstlerischen Aufgaben, die bei diesem Bauwerk zu lösen waren, machten von vornherein schon die Wahl des Architekten zu einem besonders schweren Problem. Und Max Reinhardt war gut beraten, als er auf den Vorschlag Karl Schefflers den Dresdener Stadtbaurat Hans Poelzig, der vor kurzem erst mit sehr kühnen, die Barocktraditionen Pöppelmanns aufnehmenden und in selbständiger Weise fortspinnenden Projekten für den Ausbau dieser Stadt hervorgetreten ist, als Architekten zur Bearbeitung der Entwürfe für den geplanten Theaterbau heranzog. Er hätte keine geeignetere Kraft für die Bearbeitung der Aufgabe finden können. Wer die bisherigen Bauten Poelzigs kennt, seine großzügigen Industriebauten in Posen und Oberschlesien, sein Ausstellungsgebäude in Breslau, seinen kühnen, leider zu vergilbender Papierexistenz verurteilten Entwurf für das Freundschaftshaus in Konstantinopel, wird fühlen, daß dieses starke und einzigartige Talent nach einer solchen Aufgabe, wie sie in dem „Theater der Fünftausend“ gegeben war, geradezu gehungert hat. Die besonderen Bedingungen der Aufgabe sind ganz dazu angetan, dieses starke Temperament, das nach großen Maßstäben, nach lauten, ja derben Wirkungen verlangt und das mit diesem Verlangen eine reiche schöpferische Gestaltungskraft verbindet, zu voller Entfaltung zu bringen. Den theaterkünstlerischen Ideen und den besonderen Absichten Max Reinhardts kommt die Eigenart dieses Talents in außergewöhnlichem Maße entgegen. Beide begegnen sich durchaus im Kernpunkt ihres Wollens und in den ausgeprägtesten Neigungen ihrer Begabung. Und diese günstige Konstellation, diese künstlerische Uebereinstimmung schuf hier den außergewöhnlichen und höchst seltenen Fall, daß Bauherr und Architekt sich gegenseitig durch ihre Ideen, durch ihre Forderungen und Ziele in ihren Leistungen gesteigert haben, und daß das Werk durch dieses glückliche Zusammenwirken eine verdoppelte Förderung erfuhr

Die besonderen, unter den heutigen Architekten höchst seltenen Eigenschaften des Poelzigschen Talents, seine Leichtigkeit der Erfindung, seine Fülle an Einfällen und sein ausgeprägter Sinn für das Malerische und Phantastische, waren bei der Eigenart dieser Aufgabe für das Gelingen des Werkes unentbehrlich. Denn es war nicht etwa in freier schöpferischer Planung und ungehemmter Phantasieentfaltung ein Projekt für einen Neubau zu schaffen, sondern es handelte sich um einen Umbau, und zwar um den Umbau eines Hauses, das ursprünglich als Markthalle errichtet und bereits einmal zu einem Zirkus umgebaut war. Die Reste der ursprünglichen Anlage, sowie die Veränderungen, die durch den früheren Umbau für die Zwecke des Zirkus geschaffen waren, mußten — schon aus Sparsamkeitsrücksichten — nach Möglichkeit erhalten bleiben. Der Markthallenbau war ein Eisenfachwerkbau, in den dann beim Umbau für den Zirkus Schumann ein kompliziertes System eiserner Träger und Stützen eingefügt wurde. Mit diesem konstruktiven Gerippe, das schließlich nach Fertigstellung der für den neuen Umbau nötigen Abbruchsarbeiten übrig blieb, hatte Poelzig zu rechnen, als er, im März 1919, den Bauauftrag übernahm. Seinem starken Temperament waren in diesem Falle also, durch die gegebenen Bedingungen der Aufgabe, durch die vorhandenen und nicht zu beseitigenden Elemente des Altbaues, enge Zügel angelegt. Nirgends war ein freies Beginnen, ein ungehemmtes Projektieren möglich, allenthalben war die Raumgestaltung durch das vorhandene Gerüst eiserner Träger und Stützen aufs engste beschränkt. Und da mit diesen Faktoren unvermeidlich zu rechnen war, so kam alles darauf an, aus der Not entschlossen eine Tugend zu machen, oder, um mit den Worten des Erbauers zu reden, „aus der Schamade eine Fanfare zu machen“.

Und diese Aufgabe hat der Architekt in überzeugender Weise gelöst. Schon die Schauseiten des Hauses hat Poelzig zu einer Fanfare gemacht. Dem alten Kernbau hat er nach den beiden Straßenseiten je eine breitwuchtende Giebelfront vorgeblendet. Ueber einem niedrigen Sockelgeschoß, das durch die breiten Oeffnungen der Eingangstüren gegliedert ist, steigen diese Giebelwände zu mächtiger Höhe auf. Ihre gewaltige Fläche ist in voller Breite durch schmale, in engem Rhythmus sich folgende Lisenen aufgeteilt, die unter der wuchtig ausladenden Kehle des Hauptgesimses durch Rundbogen verbunden sind. Im übrigen ist die in einfachsten Formen gehaltene Außenarchitektur ganz auf die Wirkung der Farbe gestellt. Der Verputz der Fronten zeigt ein leuchtendes Rot, das in starker Abtönung, am Sockel schwer und dunkel anhebend, nach oben immer lichter wird und unter dem Gesims von einem hellen Gelb untermischt ausklingt. Mit dieser kräftigen Farbengebung hat der Architekt in das tote, eintönige Grau der umliegenden Mietskasernen einen starken, lebhaften Akzent gebracht und den Theaterbau in wirksamer und eindrucksvoller Weise aus seiner Umgebung herausgehoben.

Für die Grundrißgestaltung war die Forderung bestimmend, daß in dem neuen sozialen Theater Publikum und Darsteller eine Einheit, eine Gemeinschaft bilden sollen. Demgemäß wurde, um die geforderte Vereinigung des Bühnenraums mit dem Zuschauerraum zu erreichen, die ehemalige Arena des Zirkus in eine Vorbühne verwandelt. Damit ist die Bühne in fast voller Breite in das geweitete Rund des Amphitheaters hineingeschoben und die gesteigerte Wirkungsmöglichkeit für die dramatische Dichtung geschaffen. Die Architektur des Innenraums ist über den eisernen Vorhang fortgeführt, um eine architektonisch geschlossene Raumwirkung zu erzielen. Wie der Vorhang die Bühne, so verschließt eine vertikal aus der Tiefe aufsteigende phantastische Kulissenwand bei Szenenänderungen die Vorbühne den Blicken der Zuschauer. Auch für die Unterbringung eines Orchesters ist durch Anlage einer verdeckten Orchesterbühne gegenüber der Hauptbühne in der Höhe der oberen Ränge gesorgt. Da im übrigen auch eine Orgel eingebaut ist, so ist das Haus auch für große musikalische Aufführungen eingerichtet.

Soviel über den Grundplan des Hauses, dessen entscheidende Neuerung, wie gesagt, in der Anlage und Ausbildung der Bühne liegt.

In der Innenarchitektur ist die klangstarke Melodie der Fassaden aufgenommen und fortgesponnen. Die Mittel der Raumgestaltung sind in geistreicher Weise und mit entschlossener Konsequenz aus den gegebenen Bedingungen, die die Erhaltung der vorhandenen Konstruktionsteile forderten, entwickelt. Für den inneren Ausbau ist eine Bauweise gewählt worden, deren konstruktive Eigenart dem Architekten in den gegebenen Grenzen die größtmöglichste Bewegungsfreiheit sicherte: der Drahtputz(Rabitz)-bau. Diese Bauweise verbindet mit dem Vorzug geringen Gewichts eine außerordentliche Bieg- und Schmiegsamkeit, die sie für jede Art architektonisch-dekorativer Improvisation besonders geeignet macht. Mit dieser schmiegsamen Rabitzarchitektur nun hat der Architekt das gegebene eiserne Konstruktionsgerüst dekorativ umkleidet, hat er Wände, Decken und Gewölbe gebildet. Das Leitmotiv dieser architektonischen Dekoration ist das Bogenmotiv der Giebelfronten, das einheitlich durch den ganzen Bau durchgeführt ist. Dieses sehr geschickt gewählte Motiv sicherte dem Architekten die volle Freiheit der Raumgestaltung. Die Dehnbarkeit des Bogens, die Abwandlungsfähigkeit seiner Spannweiten und seiner Gestalt in Flach-, Rund- und Spitzbogen machten ihn unabhängig von allen achsialen Bindungen und gestattete ihm, trotz des wechselnden Abstandes der vorhandenen Eisenstützen, die Durchführung eines einheitlichen architektonischen Systems. Bald enger, bald weiter gespannt, gleiten die Bogen der Rabitzarchitektur von Stütze zu Stütze, und ihr ununterbrochener Linienzug bindet um Ecken, Winkel und Vorsprünge herum alle Räume zu einer Einheit zusammen.

Diese dekorativ umhüllende, Pfeiler, Wände und Gewölbe bildende Rabitzarchitektur ist nun der körperliche, selbst aber körperlos gedachte Träger für geistreich erfundene Farben- und Lichtwirkungen. Im Foyer und im Promenoir bildet sie phantastische Säulen (modelliert von der Bildhauerin Martha Möschke), die, wie Fächerpalmen aufwachsend, als Träger des Lichtes dienen, das unsichtbar hinter den Blättern angebracht ist und durch versteckte Hohlspiegel reflektiert wird. In seiner Wirkung hebt dieses verborgene Licht die Körperformen auf, sodaß die Palmensäulen wie aufsteigende Wasserstrahlen eines Springbrunnens erscheinen.

Zu einer zum Monumentalen erhobenen Wirkung ist diese geistreich improvisierende Rabitzarchitektur in dem großen Zuschauerraum gesteigert. Der architektonische Eindruck des Raumes wird entscheidend bestimmt durch eine mächtige Kuppel, die in weiter Wölbung den Raum der Vorbühne und der vordersten Ringe überspannt. Diese Kuppel, die mit ihren bizarren Zacken und Zapfen wie ein seltsames Tropfsteingebilde über dem Raume hängt, ist als architektonisch-ornamentale Form mehr

als ein genialer Einfall, sie ist zugleich die erfolgreiche Lösung eines schwierigen akustischen Problems. Die Kuppel, von allen Gewölbeformen die monumentalste, ist hinsichtlich ihrer akustischen Eignung die gefährlichste und ihre Verwendung zur Ueberwölbung von Theaterräumen und Konzerthallen, von den Architekten aus künstlerischen Gründen immer wieder gewagt, hat fast immer zu bitteren Enttäuschungen geführt (es sei hier nur an ein Beispiel aus neuerer Zeit, an die Stadthalle in Hannover erinnert). Poelzig hat hier das Problem (unter Mitarbeit von Professor Biehle) geschickt dadurch gelöst, daß er das Kuppelgewölbe durch spitzengeränderte Lamellen unterteilt hat, die den Schall in wirksamer Weise auffangen. Damit gewann er zugleich ein eindrucksvolles dekoratives Motiv, das an Stelle der üblichen Kassettierung zur Gliederung der Gewölbefläche dient. Auch dieses Gewölbe schwebt, selbst Träger des Lichtes, körperlos über dem Raum. Die wenigen Stützen, auf denen es scheinbar ruht, nehmen in den mächtigen Ausladungen ihrer phantastischen, an die Formmotive indischer Baukunst erinnernden Kapitelle den Linienschwung des Kuppelrunds wieder auf. Dahinter steigen ringsum, im Dunkel sich verlierend, die Sitze der Zuschauer auf. Während in den Vorräumen und im Foyer die Farbe in verstärktem Maße zur dekorativen Wirkung herangezogen und namentlich in dem runden Mittelraum des Foyers zu einem leuchtenden Klang gesteigert ist, ist der große Zuschauerraum fast ganz ohne Farbe geblieben und der festliche Schmuck des Raumes allein in der Entfaltung reicher, phantastisch spielender Lichtwirkungen gesucht. Dieses goldene und silberne Licht, das aus unsichtbaren Quellen flutet und strahlt, gibt diesem Raum Leben, Glanz und Stimmung.

Diese Stimmung aber ist ausgesprochen die des Theaters. Es ist die Stimmung festlicher Erregung, die dieses Haus erfüllt, erzeugt nicht mit einem falschen Pathos monumentaler Architekturformen, sondern mit den ureigenen und eigentlichen Mitteln des Theaters, mit dem blendenden Schein geistreich improvisierender, malerischer Dekoration, und darum auch in ihm Wirkung wahrhaft echt und überzeugend.

Ueber Richard Beer-Hofmann

Von Fritz Gottfurcht

Der erste starke Reiz, der von dem Dichter Richard Beer-Hofmann ausgeht, ist ein ästhetischer, stilischer. Jedes Wort paßt, jeder Vers ist rein, jeder Satz fest gefügt. Jeder seiner Menschen findet die beredteste Form, sein Inneres aufzudecken. Jede Rede ist ein geöffnetes Ventil. Jede Szene schwillt an, Szenen schließen sich aufbauend zum Akt. Der erste Eindruck ist der einer ungeheuer festen Geschlossenheit.

Das sind Eigenschaften, die zugleich bestechen und mißtrauisch machen. — Man fürchtet, daß nur bei dem sich stets zur rechten Zeit das rechte Wort einstellt, dem die Begriffe fehlen. Man fürchtet, daß die Geschlossenheit nicht darüber hinaus kommen wird, klare, unkomplizierte und letzten Endes uninteressante Bilder zu geben; in sich Geschlossenes, aber nicht in das Weltbild Gefügtes.

Ist nun aber wirklich das Merkmal auch der inneren Struktur der Dramen Beer-Hofmanns Geschlossenheit? Werden grade Entwicklungslinien gezeichnet, werden diese Linien eindeutig und gleichmäßig belichtet? Ist jedes Drama unzerstörbare Einheit?

Schon die Betrachtung der äußeren Handlungen seiner beiden bisher veröffentlichten Dramen lehrt das Gegenteil. Sowohl der „Graf von Charolais“ als auch „Jaakobs Traum“ zerfallen, mit deutlicher Zäsur, in je zwei Dramen. — Jenes in ein Sohnes- und ein Ehedrama, dieses in ein Familien- und ein Gottesdrama.

Geht man auf das Innere, so wird offenbar, daß im ersten Teil jedesmal das Herz, im zweiten die Idee eines Menschentums gegeben wird. Der Graf von Charolais ist zuerst nichts als ein getretener, gequälter Mensch, der nicht leben kann auf einer Erde, auf der des Vaters Leichnam verwesend stinkt. Und er wird dann zur fast unmenschlichen und übermenschlichen Verkörperung der Idee der Notwendigkeit von Richten und Gerichtet-werden.

Jaakob ist von Anfang an ein Berufener. Als er dem Knecht nicht nur das Sklavenkleid auszieht, sondern ihm auch das Sklavengefühl aus der Brust reißt, als er den Bruder Edom von der Gewalt abkehrt, ist er schon ein Berufener; berufen kraft seines Herzens. Wenn dann Gott zu ihm

spricht, wenn jedes Wesen, ob belebt, ob unbelebt, zu ihm redet, wächst er auf zur Idee des Berufen-seins.

Demgemäß ist auch die Belichtung der Dramen keine durchgehende und gleichmäßige. Solange es sich um leidende und fühlende Menschen handelt, bewegt sie sich in den Grenzen der Natur; nachher wirft überirdisches Licht überirdische Schatten.

Die herrliche Form der Dramen ist also nicht das äußere Spiegelbild des inneren Aufbaus. Sie ist weniger „dadurch“ als „trotzdem“. Da sie aber trotzdem da ist, muß sie hier mehr sein, als nur das Können eines Baumeisters, der zu glätten und zu richten versteht. Diese Geschlossenheit von Worten, dieser prunkende Aufbau von Szenen, diese tönenden Reden müssen Merkmale des tiefsten Inneren des Dichters sein.

So sind Menschendarstellung, Ideenpropagierung und -verkörperung und Formvollendung als durchaus gleichwertige Faktoren von Beer-Hofmanns Dichtertum zu werten. Aus diesen drei Faktoren sind letzten Endes alle Dichtwerke überhaupt komponiert, das Besondere bei Beer-Hofmann ist die Gleichwertigkeit. Diese Gleichwertigkeit weist geradezu aus einer Epoche der Literatur in die nächste. —

Als im Jahre 1904 der „Graf von Charolais“ erschien, war Hauptmann auf der Höhe, um Wedekind wurde gekämpft und „Expressionismus“ war eine unbekannte Vokabel. Und rund zehn Jahre später fand erst die Uraufführung des ersten expressionistischen Dramas, des „Sohnes“ statt. — Als jetzt Beer-Hofmann, 15 Jahre später, zum zweiten Male vor die Oeffentlichkeit tritt, ist Walter Hasenclever fast schon „Klassiker“, und der Expressionismus von Neutönern als veraltet in Acht und Bann getan. Und obwohl in der Kunstrichtung zwischen seinen beiden Dramen kaum ein Unterschied besteht, wirkte er damals nicht als Kunst-Revolutionär, und ist doch jetzt manchen der jungen Generation — und nicht bloß den Zionisten! — eine Gestalt, die nicht nur zu verehren ist, sondern mit imstande zu sein scheint, neue Wege zu weisen.

Nach dem „Grafen von Charolais“ rechnete man Beer-Hofmann zu denen, deren Meister Gerhart Hauptmann ist. Betrachtet man seine Menschengestaltung, seine Problemstellung und die aus der Handlung resultierende Auffassung des Dichters, so liegt die gleiche Geistesrichtung auf der Hand. Es bleibt aber der fundamentale Unterschied, daß bei Hauptmann die Menschen- und Ideengestaltung untrennbar ineinander gewebt ist, bei Beer-Hofmann aber eben in zwei Teile zerfällt. Dieses Zurückführen auf die beiden großen Elemente aller Kunst, auf Herz und Hirn, als zwei gesonderte Teile, weist deutlich in eine neue Epoche. In den meisten expressionistischen Dramen sind ja die Menschen entweder nur verkörperte Idee oder nur flamendes Herz. Nur-Ekstase und Nur-Hirn, in ihrer ewigen Wechselbeziehung erkannt, gehen nebeneinander. Der typischste Fall dafür sind der „Sohn“ und der „Freund“ bei Hasenclever. Beer-Hofmann steht nun keines wegs etwa auf derselben Basis wie Hasenclever und alle die anderen jungen. Beide Welten sind ja bei ihm jedesmal in der gleichen Person, ineinandergewachsen. Aber die Gliederung ist doch schon da. —

In dieser Beziehung ist „Jaakobs Traum“ dem „Grafen von Charolais“ gegenüber ein starker Schritt vorwärts. Hier sind beide Teile noch durch einen gemeinsamen, realen Boden verbunden, Ereignisse vermitteln, dort kann man geradezu in ein irdisches und ein himmlisches Drama teilen. Auch für den dritten Teil von Beer-Hofmanns Dichtertum, das Formale, ist dies der Fall. Beim „Grafen von Charloais“ ist die lebendige Sprache auch schon eine unerläßliche Hilfe für den Dichter, nur durch sie ist er imstande, seine eigene Stellung kundzutun, wie z. B. beim roten Itzig. — In „Jaakobs Traum“ aber ist die Sprache wiederum in ihrer Idee gefaßt. — Menschen sind hier, für die im Anfang einzig und allein das Wort steht. Menschen, von denen selbst die Rohesten, Sinnlichsten, Aeußerlichsten die Kraft des Segens über allen Reichtum stellen.

Höheren Sinn und höhere Berechtigung hat aber diese Zurückführung auf die Fundamente des inneren Aufbaus, Idee und Herz, nur dann, wenn auch die Ideen fundamentale sind und die Schicksale die von Millionen.

Und man könnte nun als den Inhalt bezeichnende Schlagwörter, über Beer-Hofmanns Dramen Worte setzen, die Fundamente alles Seiens sind. Ueber den „Grafen von Charolais“ möchte man schreiben: „Das Recht auf Leben und das Recht im Leben“ und über „Jaakobs Traum“: „Berufensein!“ Wörter, geläufig, alltäglich und schreiend fast, doch stehen sie an jedem Anfang als Frage und an jedem Ende als unzählige Fragen. Ueberall sind sie hineingewachsen, in jedes Leben, in jede Dichtung, sind überall da als Hypothese der Qual.

Bei Beer-Hofmann sind sie als Stoff gefaßt, durch genial gewählte Fabeln fest umrissen, als Ideen klar behandelt.

Der „Graf von Charolais" ist Symbol für alle die, denen man das „Recht auf Leben" nicht gönnt. Wenn man — mit Friedrich Gundolf — Symbol als „Inhalt gewordene Form" definiert, ist hier symbolische Dichtung stärkster Art. —

Heimatlos ist Charolais. Im Feldlager aufgewachsen hat er keinen Ort, nach dem er sich sehnt. Blasse Allegoristik würde hier einen dämonischen Ahasver hinstellen. Charolais ist ein einfacher Mensch, der von sich selbst sagt, daß man nie etwas Besonderes an ihm gefunden habe. Ein armer nackter Mensch, der nur den Vater als Zuflucht hatte und als Ziel. Als der Vater stirbt, und die Gläubiger den Leib nicht zur Bestattung freigeben wollen, spürt der Sohn, daß des Vaters unbestatteter Leichnam ihm den Atem raubt, ihn nicht weiter leben läßt. Das Recht ist auf seiten der Gläubiger, und Charolais kann sich nicht mehr bewegen, denn den Leichnam wird er nicht verlassen. — Eine real mögliche Fabel und doch tun sich — kraft des wirklich großen Symbols — Abgründe auf in das qualvolle Leben von Millionen, die bedrängt sind von einem „Recht", einer mordenden Ordnung. Nahe beieinander liegen die Begriffe: Recht auf Leben und: Gerechtigkeit, Recht. In der Gestalt des „roten Itzig" ist hier die Brücke geschlagen. Von ihm, der ewig getreten wurde, der mitansehen mußte, wie sein Vater verbrannte, kann man Milde nicht erwarten. Hier ist angedeutet, was sich dann im zweiten Teil des Dramas als Idee entfaltet: Ewig wird der Getretene treten, der Verurteilte verurteilen, Fußtritt löst Fußtritt aus. Ueber jedem Schwachen steht, höhnend und peinigend, ein Stärkerer, über dem ein noch Stärkerer und unter dem Schwachen ein Schwächerer. —

Ueber den Streit um den Leichnam des alten Charalais hat ein patriarchalischer Gerichtspräsident die letzte Entscheidung. — Am Morgen des Gerichtstages hat er erkannt, daß für seine junge Tochter die Zeit gekommen ist, da sie begehrt wird und selbst begehren wird. Am Tage, an dem Charolais um sein Recht auf Leben kämpfen muß, tritt sie ins Leben. So ist der Vater, der dann Charlolais' Schulden bezahlt und ihm die Tochter zur Frau gibt, nicht bloß ein Deus ex machina. Die tatsächlichen Ereignisse des zweiten Teiles des Dramas, der ja seinen Sinn nur durch die Ideen-Verkörperung hat, ist merkwürdigerweise viel herkömmlicher als der erste Teil: Man hat es mit einem ziemlich normalen Ehebruchsdrama zu tun. Hier war die Notwendigkeit, sich von jeder Tradition freizumachen, um rein die Idee zu geben; es gelang nicht. Da zu der gedanklichen Verallgemeinerung starke Farben gebraucht werden, sind hier oft Kraßheiten, Roheiten, die einem den Menschen Charolais fremd machen, ohne die Idee des Rechts, in Charolais verkörpert, klar genug zu kristallisieren. —

Mit dem von Liebe verzehrten Kousin Philipp schleicht sich Charolais Weib davon. In dem Augenblick, in dem sich Philipp, ohne zu klagen, einen brennenden Holzscheit auf den Arm fallen und ihn nicht verbinden läßt, nur um bleiben zu können, steht Desirée unter seinem Bann. Willenlos folgt sie ihm. — Charolais geht ihnen nach in das Kuppler-Wirtshaus. Der Schwiegervater Gerichtspräsident, wird, im Ornat noch, aus der Sitzung gerufen: Nun, oberster Richter des Landes, walte deines Amtes! Er richtet die Tochter nicht, liebt nur. Mit rohen Worten treibt Charolais sie in den Freitod. Als Idee soll ausgedrückt werden: Höchstes Leid ist nur durch höchste Buße zu sühnen. Heißester Zorn wird nur durch Blut gekühlt. (Leise hört man den Dichter flüstern: Es ist schade um die Menschen, aber sie sind wirklich tief innen so gebaut.) Hier fehlt etwas. Menschen folgen nur ihrem selbstverständlichen Trieb, dem Haß und der Verletztheit der Junge, der Milde und dem Ruhebedürfnis der Alte. Hier ist der Dichter noch zu sehr durch Materie beengt.

Aehnliche Unnatur wie am Ende des „Grafen von Charolais" scheint am Anfang von „Jaakobs Traum" zu liegen.

Rebekah, die Mutter, die Haß und Fremdheit des Sohnes Edom auf sich lädt, um ihrer Liebe zu Jaakob willen, und die doch diesen geliebten Sohn von sich läßt, nur weil sie glaubt, er sei berufen, scheint ganz unmütterlich zu sein. Nur die siegende Macht des Segens, des Wortes könnte das glaubhaft machen. Von diesem Standpunkt aus wird die Verlegung des Segensspruches vor den Beginn der Handlung, was man schon der zu erwartenden Sprachherrlichkeit wegen bedauerte, fühlbare Lücke. — Der Zuschauer muß immer mit im Komplott sein, er muß auch an *dieses* Segens Kraft glauben.

Um diese Fabel des gesegneten und des um den Segen betrogenen Sohnes bewegt sich anfangs die Handlung des Dramas. Aber Jaakob und Edom sind hier von Anfang an Vertreter zweier Welten. Edom, der Jäger, der sich von täglicher Streife nachts bei seinen Frauen aus fremdem Stamm

erholt, und Jaakob, der „zu allem spricht und zu dem alles spricht", stehen sich gegenüber. Edom will Jaakob, der ihm den Segen stahl, erschlagen, der Rohe den Beseelten, die Hand den Geist.

Jaakob in der Wüste. Von diesem Augenblick des Dramas an spricht jedes Wort — direkt oder indirekt — von der Beziehung zwischen Gott und Mensch. In jeder Gestalt wird wirkende Gottheit sichtbar, in jedem Laut der Menschen ewiges Suchen.

Durch die Erzählung von alter Götterüberlieferung wird der Ort, auf dem Jaakob und der Knecht Idnibaal stehen, mit seltenem Zauber umgeben. Hier liegen in ungeheuerem Felsenspalt die Kräfte eingemauert, die chaotisch die Welt beherrschten, bevor die „jungen Götter" siegten; noch rumoren die Geister des Chaos und ersehnen die Macht. — Hier aber war auch der Ort, wo Abraham auf Gottes Geheiß seinen Sohn Jizschek töten wollte. Als dies in der Erzählung auflebt, enthüllt der Dichter seinen Gottesbegriff. Fast hassend redet er von dem Gott, der Abraham so fürchten machte, daß der alles tun und sogar den Sohn opfern wollte. Dieser Gott steht nur auf der höchsten Stufenleiter derer, die den peinigen, der unter ihnen ist. Haß hat Jaakob gegen den höchsten Quäler, die Frömmigkeit ist nichts Herrliches, die Abrahams „Gottesfurcht" verehrt. Hierin manifestiert sich glühender Kampf gegen alle Dogmen, gegen Versklavung durch Religion. Jaakob setzt dem Alb der Jizschak-Erzählung die soziale Tat der Knechtesbefreiung entgegen. Hier zeigt sich schon die stärkste Idee der Dichtung: Kein weltfremder Sucher nur ist Jaakob. Er lebt in der Zeit und wirkt. Er fühlt nicht nur den Jubel des Berufen-seins, auch die Kraft des Handelnden fühlt er. —

Alles drängt nun zur Versöhnung mit Edom. Nicht nur, daß er, der für die Menschen leben wird, nicht vom eigenen Bruder in Feindschaft und Betrug scheiden kann. Wichtiger ist, daß für den wirkenden Jaakob der Körpermensch Edom nicht — wie für Rebekah — ein Wesen geringerer Art ist. — Edom erscheint, als Jaakob allein ist mit einem kleinen Lamm, das er nährt. Hier können Worte nicht helfen; Roheit ist taub. Herrlich ist es nun, wie Edom durch Kräfte seines eigenen Lebensbereiches hinübergebogen wird in Jaakobs Geisterreich. — Der Pfeil durchbohrt statt des Bruders Herz das Lämmchen, und plötzlich erscheinen Edom ein sich lösender Stein, ein fließender Bach, ein Rauschen der Bäume und aufwallende Nebel, sonst vertraute Erscheinungen, geheimnisvoll und fremd. Sein eigenes Leben erkennt er neu. Sein Zorn sinkt zusammen; Blutsbruderschaft schließen Edom und Jaakob. — Blutsbruderschaft schließen Körper und Geist; beide gleich groß, gleich stark, gleich notwendig. Auch hier ist Beer-Hofmann Verkünder des neuen Ethos.

Jaakob schläft ein, und sein Traum ist der zweite, überirdische Teil des Dramas. Der Mensch lehnte den Gott Abrahams und Jizschaks ab, der Verkörperer der Idee des Berufen-seins steht vor der Frage, ob Gott in anderem Wirken überhaupt sichtbar und erkennbar ist. — Die Erzengel sprechen zu ihm und, als ihr Schatten und Widersacher, der verstoßene Engel Samael. In der Verheißung der Erzengel hört er auch nur den alten Gott. Er ahnt, daß der Gott, der irdische Güter und irdische Macht verheißt, nur auf Höhen gottgewollter Abhängigkeit beruft. Er steht Samael näher, der ihn mit der Zunge des Hasses davor warnt, Gottes „auserwählter Prügelknabe" zu werden. Schmerzvoll-weihevoll wächst in ihm die Erkenntnis, daß auch der Hassende, gerade er, zu Gott gehört. Mit „seligem Lächeln" ruft er Samael zu:

Du Leid-Erfüllter, läßt denn du von ihm
Und — näher seinem Throne steht dein Hassen —
Als alle Liebe seiner Cherubim!

Aber ist er nicht doch damit dem Gotte Abrahams verfallen? Durch ein Gefühl, für das kein Wort hell genug tönende Fanfare sein kann, ist er es nicht. Dem Herrn ruft er jubelnd zu:

Und trägst du Schuld — will ich mit tragen
(Die Arme weit breitend.)
Lade du Gott — auf meine Schultern deine Schuld.

Getreten, wird er nicht den Nacken beugen und wiedertreten nach unten; auch dann noch wird er aufwärts schauen. — So schreitet Jaakob ins morgendliche Land, wirkend schaut er vorwärts, immer hoffend aufwärts. — —

Richard Beer-Hofmann ist einer, der gehört werden muß. Einer, dem es um die Fundamente des Lebens geht. Ein Mitschaffender an der Grundlegung des Menschenrechtes, ein Klärer im Kampfe des Menschen um Ueberzeugung und Zielbewußtheit.

Religions-philosophische Betrachtung zu Jaákobs Traum

Von Hermann Levy

Edom: Was tat ich Gott? Warum dies ihm, nicht mir?
Rebekah: Weil auf ihm Gnade ist — und auf dir — keine!

Dies ist ein Schauspiel von der Gnadenwahl. Was einzelne Lehrer Gottes und der Kirche und deren religions-philosophische Interpreten zu den verschiedensten Zeiten verkündet haben, ist hier versucht worden, in den Mittelpunkt einer dramatischen Lebendigkeit zu rücken. Das Stück steht dem Katholizismus und dem Luthertum ebenso ferne, wie es dem Hebraismus und dem Kalvinismus oder besser gesagt: dem Neu-Kalvinismus, oder Puritanismus, nahe steht.

Für einen Cromwell oder Milton, für einen Baxter, oder auch für einen noch lebenden frommen englischen Nonconformisten müßte dies Stück von gewaltigstem Eindruck sein, denn in ihm ist die Lehre von der Erwählung und Erweckung in bisher kaum vergleichlicher Weise dargestellt.

Der englische Puritanismus hat im 17. Jahrhundert die Lehre von der Gnadenwahl oder die Prädestinationslehre in starker Anlehnung an das Alte Testament ausgebildet, wie ja überhaupt das 17. Jahrhundert in England (man denke nur an die damals in England zur Mode werdenden biblischen Vornamen Sarah, Abraham, Esther usw.) eine innige Berührung mit dem Alten Testament suchte. Nach der Auffassung dieses Kalvinismus sind die Menschen insgesamt verdammt und verworfen, nur einzelne werden immer wieder von Gott erwählt und in den Gnadenstand berufen. Sie besitzen die Heilsgewißheit, ohne dafür etwas getan zu haben, im Gegensatz zu jenen christlichen Lehren, welche den Gnadenstand und die Rechtfertigung von dem Glauben und den guten Werken oder dem Glauben allein abhängig wissen wollen. Der Mensch erfüllt nach jener Auffassung sein Leben gegenüber Gott nicht durch sein Handeln, sondern in seinem Handeln, er kann garnicht anders handeln als gut: Weil er erwählt ist.

„Weil du Jaákob bist!" raunt der engelhaft verkündende Quell dem Schlafenden zu, und schon im ersten Akt hat die Mutter des Jaákob erklärt:

Ja! „Weil!"

„Weil er einhergeht, voll von dunklen Fragen . . . ." Jaákob will nicht das Gute, er tut es. Ihn rührt das Leiden der Tiere, ihn versteinert nicht der Haß des feindlichen Bruders, er erhebt den Knecht zum freien Mann, er erhorcht in dem Gestein, im Quell, im Wehen der Winde die Stimme Gottes und er wartet der Erweckung des „call", wie es im englischen Puritanismus heißt, die ihm dann im Traume geschieht: „Ich harrte doch, daß solches mir geschähe . . ."

Wie so viele Persönlichkeiten des Alten Testaments, so steht auch der Kalvinist einsam Gott gegenüber, er braucht keinen Mittler und keine Vermittlung, wenn er die Heilsgewißheit durch Erwählung und Erweckung besitzt. Aus den Tiefen dieser Auffassung ergibt sich der Keim zu der individualistischen Weltanschauung, in welche sich dieses religiöse Bewußtsein zu verweltlichen pflegt. Die Notwendigkeit, mit sich selbst fertig zu werden, allein durch Selbsterforschung und durch die stärkste Anspannung des Gewissens und des eigenen Gott-Ueberdenkens ergibt sich aus dieser unmittelbaren Verbindung zwischen Gott und seinem Erwählten:

„Ich steh' am Abgrund — und ich bin allein." Aber auf der anderen Seite:

Edom: „Du! Du stehst am Abgrund!"

Jaákob: „Nein! Auf einer Höhe!"

Tief sind die religiösen Zusammenhänge in dieses Stück hineingeschoben, verwoben und verklärt. Wie demjenigen, welcher die tieferen Gründe der kalvinistischen Lebensauffassung nicht begriffen hat, ein fatalistischer Sinn in dem Momente der ungewollten Erwählung und der willenlosen Verdammnis zu liegen scheint, so kann auch der feindliche Bruder Jaákobs, Edom, seine Verdammnis nicht erfassen. Die Lösung gibt erst am Schlusse des Werkes Samáel, der Verkörperer der sündigen Welt, wenn er von sich spricht:

„Verworfen — nicht! Verstoßen! — Und verstoßen noch, geeint im Tiefstem euerm Herrn — Schwarz über seine Welt muß Gott werfen mich — mich — Gottes ewigen Schatten!"

Gott benötigt die Verworfenen zur Verherrlichung seiner Wege nicht minder als die Gerechten. Der Erwählte aber hat —, und hierin liegt der anti-fatalistische Sinn jener Religion —, sich nicht tatenlos der Erweckung hinzugeben, sondern er hat in seinen Werken, welche nicht Mittel, sondern Zeichen der Gottesgerechtigkeit sind, seinen Gnadenstand zu erfüllen:

„Wählt er, nur um zu schenken, daß er uns Gut und Macht und Glanz verspricht?"
fragt Jaákob. Und weiter:

„Darf sich denn der, den Gott erwählt — bescheiden?"

Und ihm wird die Antwort auf diese tiefsten Fragen in den Worten des Micháel:

„Du — erwählt vom Herren zum Zeugen seiner Wunder — wirst sie künden ...."

Während, wie Troeltsch in seinen religions-philosophischen Werken ausgeführt hat, das Luthertum, da es das Böse dem menschlichen Willen zuschreibt, stets von der Sorge um die Bewährung der Gnade vor Gott erfüllt ist, kennt der Kalvinist nur die Unverlierbarkeit des Gnadenstandes. Der Erwählte kann nicht wieder verstoßen werden. Aus dieser Heilsgewißheit ergibt sich bei aller Verantwortungsschwere, die der Erwählte trägt, die ungeheure Energie seines Handelns im Leben und seiner Stellung Gott gegenüber.

Aber in der Darstellung der Auswirkung jener religiösen Bekenntnisse auf den Lebensweg des Menschen und der Völker trennt sich der Weg des Dramatikers Beer-Hofmann von den Wegen, welche die Neu-Kalvinistischen Kirchen gegangen sind. Diese haben aus dem Gedanken der Berufung und Erwählung eine Berufs-Ethik fortgebildet, welche in den sichtbaren Segnungen des Menschen oder der Völker, selbst den materiellsten Segnungen, die Zeichen der Erwählung findet. Den Puritanern des 17. Jahrhunderts war der rechtmäßig erworbene Reichtum das Zeichen der Gnade vor Gott, die Armut lediglich ein Zeichen der Verworfenheit und der Schande. Ein soziales Empfinden lag dem Puritanismus fern. Er war auf die individualistische Selbstherrlichkeit gerichtet. Aus diesem Grunde bestehen die bekannten Zusammenhänge zwischen Puritanismus und Kapitalismus, der durch jene Anschauungen von der Berechtigung des Reichtums, ja von der Auszeichnung des Einzelnen durch denselben, eine gewaltige Förderung erfahren konnte. Glück und Wohlstand auf Erden, Machtgefühl und Herrschaft über die Völker der Erde sind die Auswirkungen des verweltlichten Kalvinismus geworden. Anders führt der Weg des Dichters. Er knüpft an die Leiden seines eigenen Volkes an und sieht in der Erwählung durch Gott die Berufung des Menschen, Gottes Prüfungen zu tragen. In seinem Leiden wird Jaákob seine Krone erblicken, er wird um Gottes Namen „Unerhörtes dulden", Gott wird sich in ihm „so tief verschulden", daß er ihn über alle erhöhen darf.

Dieser Ausklang des Stückes, der zu asketischer Lebensführung weist, würde zu Gedankengängen führen, die von den ursprünglichen religions-philosophischen Grundanschauungen, die hier angedeutet wurden, abweichen. Wir verargen es dem Dichter nicht, hier einen anderen Weg gegangen zu sein. Im Gegenteil. Wir möchten betonen, daß gerade in diesem Abschwenken von dem Wege, den die Religions-Philosophie weiter gehen müßte, eine starke Gestaltungskraft seines dichterischen Könnens liegt.

Und Pippa tanzt.

Von Peter Hamecher

„Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie", schreibt Novalis; „alles Poetische muß märchenhaft sein. Der Dichter betet den Zufall an." Das Märchen ist die ursprünglichste Form anschauender poetischer Darstellung. Es ist das naive Produkt einer Phantasie, die mit der Natur noch eins ist und die Schöpfung als Wunder und Mythos erlebt. Für einen Romantiker wie Novalis aber, der auf dem Wege mystischer Erkenntnis die verlorene Einheit von Mensch und Schöpfung sucht, wird es auch zum letzten Gipfel der Dichtung überhaupt.

Das Märchen ist ganz eigentlich die Bild gewordene transszendente Anschauung der Welt. Das Anschaubare, aber nicht Deutbare wird in ihm sinnbildliche Form von eigener gesetzloser Gesetzmäßigkeit. In seinem dichterischen Charakter ist es dem Traum verwandt und der Musik: frei schaltendes Spiel der Einbildung, unfaßbar und unbestimmt, und zugleich voll unendlicher Ahnung. Goethe verlangt, daß das Märchen „nur wie eine Musik auf uns spiele", und bei Novalis heißt es: „Ein Mär-

chen ist wie ein Traumbild ohne Zusammenhang. Ein Ensemble wunderbarer Dinge, z. B. eine musikalische Phantasie, die harmonische Folge einer Aeolsharfe, die Natur selbst."

In die Welt des Märchens eintreten heißt: in eine eigene Welt eintreten, heißt ganz Phantasie sein: Anschauung und Gefühl und ahnendes Vermögen. Der naive Mensch, in dem die Einbildungskraft dominiert, vollzieht solche Einfühlung mühelos. Er lebt im Wunder und glaubt deshalb das Wunder. Das Volksmärchen ist unendliche Anschauung und unendliche Bedeutung in einem. Der vordringende Verstand aber, der überall nach dem Sinn forscht und die Welt im Begriff zu fassen sucht, tötet die Fähigkeit zum einfältig gläubigen Erleben der Dinge. Hier liegt die Klippe für das Kunstmärchen. Der Dichter, jenseits der Tradition stehend, muß sich einmal seine Märchenwelt selbst schaffen. Dann aber läuft er Gefahr, Bedeutungen unterzulegen und, vom Verstande aus, anstatt der Märchengestalten Allegorien zu bilden. Gerade die Märchen des Novalis können hier als Beleg angeführt werden.

Die Allegorie ist die Gefahr, der auch Hauptmanns Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt" nicht ganz entronnen ist. Sie wird in dem Augenblicke sichtbar, wo die Gestalt des Wann in Erscheinung tritt. Die Selbsttätigkeit der Einbildungskraft setzt hier des öftern aus, und Handlung und Figuren werden zur Umkleidung abstrakter Gedanken. Das Symbol ist nicht mehr aus sich vom Leben erfüllt, und man fragt nach dem Sinn.

Im übrigen aber ist gerade diese Dichtung eine der zartesten und reinsten Märchenschöpfungen, die wir besitzen, in ihrem Besten deutbar rein als Anschauung und Erlebnis, schwebend wie Traum und Musik und voll von unendlichem Gehalt. Mit dem Begriffe ist dem Werke freilich nicht beizukommen. Pippa, das Seelchen, das Fünkla, ist nicht dies und das; ist nicht ein Abstraktum. Sie ist ein Lebendiges, vieldeutig und unfaßbar. Sie ist ganz und gar Figur. Aber wen sie zum Tanz herausfordert, weiß, um was der Tanz geht. Ihr Sinn ist jedesmal ein anderer, obschon er nun einer ist. Jeder gibt ihr einen andern Namen; aber jeder kennt das kosmische Geheimnis der Erscheinung, ihre befreiende, beschwingende, erlösende Kraft. Huhn weiß darum, dem sie das Dunkel erhellt und Michel Hellriegel, in dessen Dichterseele sie den Schönheitstraum Venedig erweckt und der weise Wann, der fühlt, wie sie „seine Schiffe segeln macht"; ja selbst der Hüttendirektor, dem sie doch nur „ein äußerer Reiz" ist, ein äußerer Reiz, der aber selbst in seiner Seele für Augenblicke den Dichter, den höheren Menschen erweckt. Jedem ist sie die Verkörperung seiner letzten Sehnsucht, seines tiefsten Menschwerdungs-, Gottwerdungswillens; das Unwirkliche, das den Menschen zu seiner höchsten Seelenwirklichkeit führt. Zum Tanz aber, den der alte Korybant Huhn mit ihr aufführt, dringt aus der Erde derselbe Rhythmus und schwingt weiter durch das All.

Im Mittelpunkt des Werkes steht jener Tanz zwischen Huhn und Pippa; jener groteske phantastische Tanz zwischen dem ungeschlachten Riesen, dem unerlösten Stück Natur und dem zarten Elfenwesen, das scheinbar von dieser Erde ist, und dem doch der Wind das Goldhaar anerswohin weht. In diesem Tanz von schwerem, dumpfem Verlangen und neckischem Fliehen ist das Drama und ist der Sinn. Es ist ein Tanz, gemischt aus liebendem Begehren und zerstörungswütigem Haß. Pippa ist für Huhn, das Fünkla Licht, das in kaltem Dunkel aus der Asche des Glasofens aufstieg, und das er nicht lassen will; das feine zarte Glasla, das er, der Wilde, gemacht, und das er in merkwürdig dumpfem Haß zerschlagen muß. Es ist ein Schicksalstanz, ein Totentanz, den die beiden aufführen. „Ich mach a Glasla! ich mach se . . . ich mach se und schlose wieder azwee! Kumm — mit — mir — eis Dunkel — kleenes Fünkla." In seiner wilden Gier zerschlägt er das Glasla. Ihn selbst aber zerschlägt ein Höherer. Er muß wieder hinein in den großen Schmelztiegel, um vielleicht, durch die Sehnsucht nach Pippa geläutert, einmal wieder als Mensch zum Vorschein zu kommen. Der weise Wann aber stellt die Frage nach dem Sinn des Schicksals, das Huhn hinter Pippa herjagt und den alten rastlosen ungeschlachten Riesen in alle Ewigkeit an das zarte erdfremde Lichtwesen knüpft: „Was jagt der Jäger? Das Tier, das er mordet, ist es nicht! Was jagt der Jäger? Wer kann mir antworten?"

Die Figur des Huhn wird wesenhaft bestimmt durch den Gegensatz Wann. Wann ist der Geläuterte, der alles das ist, was Huhn, der Untermenschliche noch nicht ist. Und doch ist in Wann noch ein Stück Huhn, wie in Huhns letzten Augenblicken Wanns Menschengesicht sichtbar wird. Wann ist Huhn am Ende der Wanderschaft, für den Pippa keine wilde Sucht mehr ist, sondern ein „heiliger Hauch", der leuchtende Stern über den Pfaden der Welt. Aber im Grunde braucht er Pippa nicht und ihren Tanz. Auf der Höhe, wo er steht, vernimmt er die Musik ewiger Sphärentänze einer erlösten Geistergemeinschaft. Er lebt und webt in der großen Anschauung der allgöttlich-kosmischen

Schönheit, von der Pippa nur ein Strahl ist, ein Abglanz. Er steht, obschon noch Mensch und Kämpfer, über dem Menschlichen und bedarf keiner Vermittlung mehr.

Zwischen den beiden Endpunkten Huhn und Wann schwingt das Menschliche. Hier ist es, wo Pippas Erscheinung wirkt als Traum der Schönheit, als Liebe, als Ideal; als Seelenkraft sehnsüchtig Aufwärtsringender. Einer aber ist es, den Pippa sich zum Geliebten erwählt: Michel Hellriegel, der reine Tor, der Träumer, der Dichter. Ihm gibt sie sich zu eigen, und Wann vermählt den blinden Phantasten mit der Toten. Ihm hat Pippa die Sonnenlande der Schönheit, aus denen sie stammt, erschlossen. Er wird, ein Blinder, den Sehenden das Lied der hyazinthnen Meere singen und wird die Menschen die Scala d'Oro, die Scala di Giganti emporführen zu dem Palast, in dem Pippa in ewiger Jugend wohnt.

Der Dichter hat das Märchen vom Himmelskinde Pippa fest in die Wirklichkeit eingesenkt. In einer einsamen Gebirgskneipe auf der böhmisch-schlesischen Grenze hebt das Drama an. Pippas Vater ist ein italienischer Glasmaler; ein wüster Spieler, der bei einer Messerstecherei umkommt. Aber jene nordisch wüste Atmosphäre bekommt gleich etwas Phantastisch-Unwirkliches, etwas Doppelweltliches. Hier in dieser rauhen Gebirgswelt ist, ein Kind aus anderm Himmelsstrich, eine Industrie entstanden, die in dieser unwirtlichen Gegend einen Traum der Schönheit erblühen macht. Aus den Händen schlesischer Proletarier gehen die zarten Gebilde einer Glaskunst hervor, die wie Blumen eines Nixenschlosses auf den weißen Tafeln der großen Welt prunken und eine Wunderwelt glauben lassen in dem trüben Grau des Alltags. Und zauberhaft ist die ganze Luft: „blau, alles blau." Jede Bewegung, jedes Ding hat etwas merkwürdig Gelöstes. Das Unwirkliche ist hier das Wirklichste. Der Winter aber webt um alles eine Atmosphäre von weißer Unendlichkeit, von tiefer, verlorener Welteinsamkeit, davor die Dinge wie ein Spuk, wie ein Traum vorüberziehen. Hier wird alles von selbst zum Märchen, und alles zur unendlichen Bedeutung. Die Worte aber klingen auf wie Musik, wie ein traumhaftes Phantasieren, das sich nur halb festhalten und die Seele in unbestimmten, leisen Schwingungen mitzittern läßt.

Zur Pippa

Von C. F. W. Behl

Tiefste Magie dieser Märchendichtung: wie aus dem Naturalismus (wenn man so sagen darf) sich Musik aufschwingt . . . wie das große Wunder lebendig wird schon in jener ersten Gebirgsschänkenszene, wo der rohe Alltag einen Menschen erschlägt . . . wie es sich dann immer erneut und, in seligem Tanze unfaßbar hinschwebend, Menschliches und Uebermenschliches mitreißt. . . .

Jeder dieser vier Akte ist von einer geheimen Melodie erfüllt, von einer besonderen Atmosphäre zauberisch umflossen:

Aus Zank und Messerstich grapscht sich in rührender Plumpheit die erdhafte Gier des alten Glasbläsers Huhn Pippa, das Märchengeschöpf . . . Doch der Gewaltsame hat nicht Gewalt über sie. Drohend umbraust sein ohnmächtiges Werben die Hütte, darinnen Michel, das deutsche Volkskind, das mutterwitzig und unbekümmert durchs Land gezogen kam, die bang sich ihm Schmiegende schützt. . . . Dann: in Winterklarheit auf Bergeshöhe der weise Greis Wann, der erhaben zu Tale lächelt, und dessen Herz doch angerührt wird von längst vergangenem Begehren. . . . Göttlich der Schabernack, den er dem Hüttendirektor spielt, dem Geldgewaltigen, Banausischen, der sich vermessen verstieg und nun verlegen davon zieht. . . . Schöner noch des Alten überwindende Güte, wenn er, Michel und Pippa behausend, dem korybantisch daherrasenden Huhn in den Weg tritt und in namenlosem Ringen sich mit seiner Ungeschlachtheit mißt. . . . Wann ward je so märchenhaft Erschimmerndes, schwebend Verklingendes geschrieben wie der letzte Akt, wo des plumpen Riesen Verlangen sich Pippas zerstörend bemächtigt, und die in den Tod Gesunkene unsichtbar wiederersteht in des erblindeten Michels fernhinschweifender Phantasie. . . .

Uralte Sehnsuchtssage von südlicher Zauberpracht, venetianischer Sonne und ewig blauenden Himmels Glückseligkeit ward hier wiedergeboren aus schlesischer Berglandschaft und maßlos träumendem Sinnen nördlichen Volkes. Hoch über ärmlichen Weberbezirken, verräucherten dumpfigen Schänken und verfallenden Glashütten schwang sich unhörbaren Flügelschlags einer Dichtung Seele empor und wurde Musik.

FRITZ VON UNRUH

VOR DER ENTSCHEIDUNG

Ein Gedicht

Geheftet M. 6.—, gebunden M. 9.—

Der neuen Geistigkeit, dem Geiste der Liebe gilt der Gedanke des Buches. Tief erschüttert folgt man den Erkenntnissen eines, der das Leid Menschheit erfahren. National-Zeitung, Berlin.

Heftig, unentrinnbar in seinen Bann ziehend, ist das bisher verbotene Werk Unruhs. Eine gewaltige, formschöne, unseren großen klassischen Dichtwerken nicht nachstehende klangreiche Sprache. Ber. Börsen-Zeitung.

RRICH REISS VERLAG • BERLIN W 62

INSEL-VERLAG  ZU LEIPZIG

FELIX TIMMERMANS
Das Jesuskind in Flandern

Aus dem Flämischen übertragen von ANTON KIPPENBERG

Geheftet M. 5.—
In Pappband M. 7.50

Mit diesem Buche setzen wir die Reihe der Uebertragungen der bedeutendsten flämischen Dichtwerke der Gegenwart fort. Es hat in Holland und Flandern den denkbar stärksten Erfolg gehabt und ist dort in aller Hände und Munde. In diesem köstlichen Buche voller Innigkeit, Zartheit und Bildhaftigkeit und auch voll prachtvollen, oft derben Humors stellt der Dichter, wie die alten flämischen Maler es getan, die Geschichte Marias, Josephs und Jesus' bis zur Rückkehr nach Herodes' Tode in Rahmen und Landschaft Flanderns, in das flämische Volk mitten hinein. Unter den vielen Versuchen der Vermenschlichung des fast zur Legende gewordenen Lebens Jesu steht dieser Ausschnitt aus der Jugendgeschichte des Herrn und Heilandes obenan.

Das Inselschiff

Eine Zweimonatsschrift für die Freunde des Insel-Verlags.

Die ersten beiden Hefte (Oktober und Dezember) sind erschienen. Preis des Jahrgangs zu sechs Heften M. 5.—, des einzelnen Heftes M. 1.—

Mit dieser Zeitschrift wollen wir für die Ideen und Pläne des Verlags einen Mittelpunkt schaffen, wo, wie von einer Warte, seine gesamte Tätigkeit überschaut werden kann. Sie wird demgemäß neben selbständigen Proben in Wort und Bild aus den in Vorbereitung befindlichen Werken von allen unseren Mitarbeitern die verschiedenartigsten Beiträge in Vers und Prosa bringen. Jedes Heft wird am Schluß einen zusammenfassenden Verlagsbericht enthalten. Die Namen der führenden Autoren des Verlags werden sämtlich mit Erstdrucken darin vertreten sein. Auswahl, Wert und Mannigfaltigkeit der Beiträge werden der Zeitschrift eine bleibende Bedeutung sichern.

L. AUDNAL

AHASVER

Roman

Geheftet M. 8.—, gebunden M. 10.50

Wie in seinem ersten im vorigen Jahre erschienenen Roman „Der Holzweg" behandelt der Verfasser auch in diesem Buche mit unerbittlicher Logik die Judenfrage, die eines der wichtigsten Probleme bei der Neuordnung der Welt darstellt.

ERICH REISS VERLAG • BERLIN W 62

DAS KESTNERBUCH

Herausgeber: PAUL ERICH KÜPPEPS

Künstlerischer Leiter der Kestner-Gesellschaft, Hannover

Das Kestnerbuch will der Ausdruck einer Gesinnung sein, die ihre Ziele jenseits von Zahl und Macht verankert sieht. So wendet sich dieses Buch ab von den lärmenden Kämpfen der äußeren Zeit und versucht einen Einblick zu geben in die grenzenlose Entlegenheit, in der Dichter und Künstler unserer Tage in hingerissenem Streben die niederdrückende Last des Stoffes zu überwinden trachten.

Das Kestnerbuch bringt

LITERATUR UND ORIGINALGRAPHIK

LYRIK, EPOS, DRAMA, AUFSÄTZE, BRIEFE, HOLZSCHNITTE, LITHOGRAPHIEN

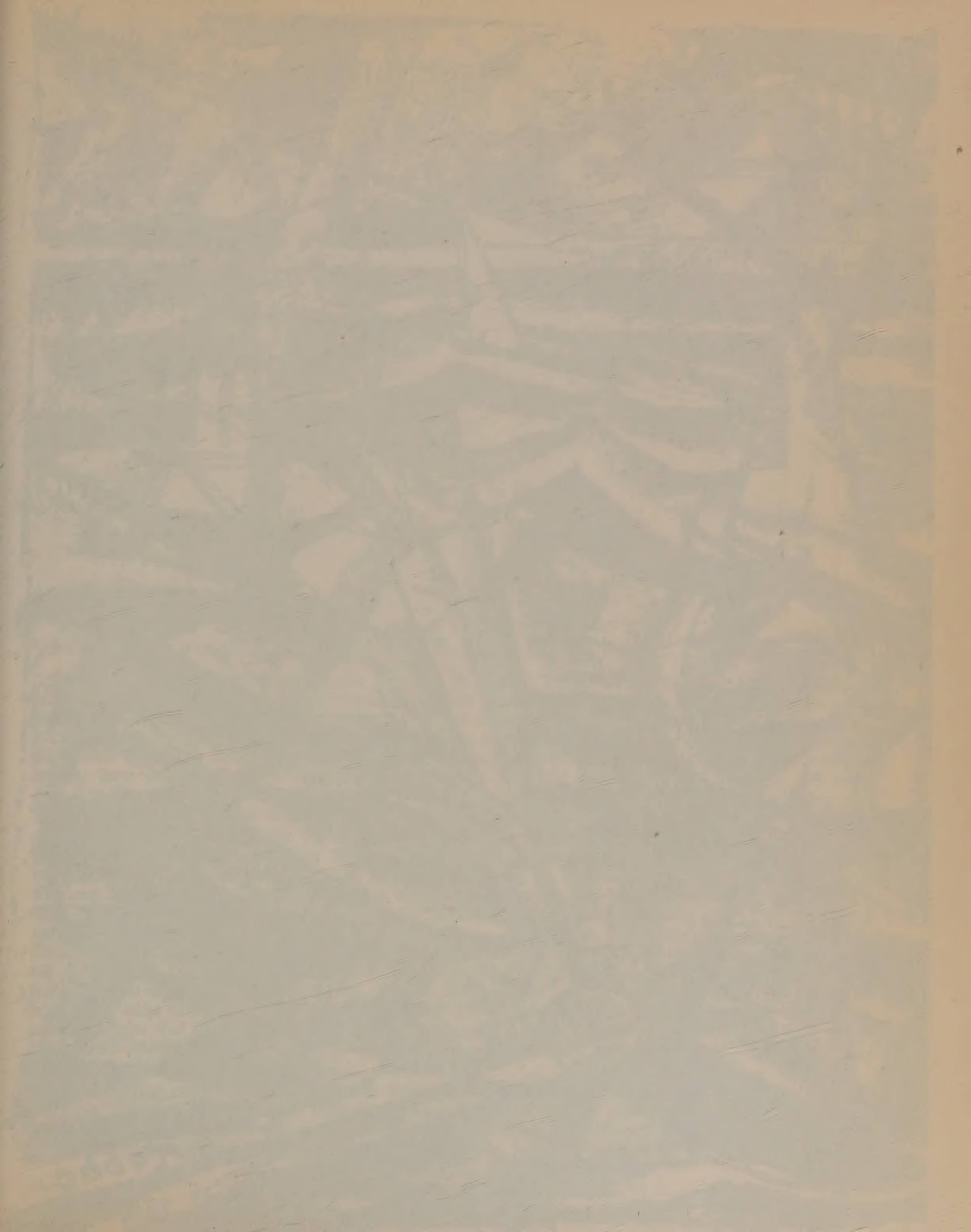
Unveröffentlichte Werke von Theodor Däubler, Alfred Döblin, Hermann Essig †, Herbert Eulenberg, Adolf von Hatzfeld, Carl Hauptmann, Franz Janowitz †, Paul Kornfeld, Else Lasker-Schüler, Thomas Mann, Alfred Mombert, Felixmüller, Max Picard, Hans Pfitzner, Max Pulver, Karl Schenzinger, Albert Steffen, Karl Thylmann †, Wilhelm Worringer

Originalgraphik von Ernst Barlach, Max Burchartz, Lyonel Feininger, Otto Gleichmann, George Grosz, Erich Heckel, Paul Klee, Ludwig Meidner, Felixmüller, Wilhelm Plünnecke, Kurt Schwitters, Richard Seewald, Max Unold, Eberhard Viegener.

Das Kestnerbuch wird in der Offizin von Edler & Krische in Hannover in edler Antiqua auf bestes Zanderbütten gedruckt, in Halbleinen schön gebunden. Preis 30 Mark.

150 Exemplare werden auf Bütten abgezogen, numeriert und mit der Hand gebunden. Preis 100 bis 2 0 Mark.

VERLAG HEINRICH BÖHME • HANNOVER




G. Kobbe.